

Université de Montréal

**L'étude de la composition musicale
basée sur des œuvres picturales**

par
Benoit Groulx

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
création sonore et composition instrumentale

septembre, 2020

© Benoit Groulx, 2020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et post-doctorales

Ce mémoire intitulé

L'étude de la composition musicale
basée sur des œuvres picturales

Présenté par
Benoit Groulx

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

M. François-Xavier Dupas, président - rapporteur
M. François-Hugues Leclair, directeur de recherche
Mme. Ana Sokolović, membre du jury

Résumé

« La musique a le pouvoir d'exprimer ce qui est latent dans d'autres formes d'art, comme elle peut aussi transcender et ajouter d'autres niveaux de signification au texte d'une chanson. Mais seules les illustrations peuvent encapsuler une scène au cœur de la musique¹ ».

Dans ce mémoire, j'explore différents moyens musicaux dont dispose le compositeur pour mettre en musique son interprétation d'une œuvre picturale. Cette œuvre est, par définition, privée de la dimension temporelle. Si, pour le peintre Eugène Delacroix, « Le véritable but du peintre est de nous faire prendre part à l'intensité de l'instant² », la musique, elle, ne peut être appréciée et laisser sa trace sur nous qu'en fonction du temps qu'elle prend pour se déployer. Conséquemment, une question a nourri ma réflexion : sous quels angles et selon quels critères d'analyse puis-je aborder une œuvre picturale afin d'en tirer des constats qui pourront, par la suite, servir de support à la création de ma musique? Je tente de répondre à mon questionnement en approchant l'interprétation d'une illustration par quatre avenues possibles : réaliste ou descriptive, impressionniste, narrative et, finalement, par association stylistique entre le *medium* illustratif et le *medium* musical. Pour le besoin de mon étude, j'ai composé trois œuvres basées sur sept illustrations :

- 1) *Tableaux Montmartre*. Suite symphonique inspirée de *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski et dont le support illustratif consiste en cinq toiles représentant le Montmartre par cinq peintres différents : Charles Malle, Armand Lourenço, Kees Van Dongen, Eugène Paul (Gen-Paul) et Georges Braque.
- 2) *Lumière fossile*. Poème symphonique ayant comme source d'inspiration une photographie du cosmos prise par le télescope spatial Planck.
- 3) *Tennis Duet*. Pièce à forme variable pour piano seul ayant comme source d'inspiration extra-musicale une photographie d'Arnold Schoenberg jouant au tennis.

Mots-clés : composition, illustrations, extra-musical, analyse, tableau

¹ Michael Russ, *Musorgsky Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University press, 1992, p. 31, (je traduis).

² E.H. Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], Paris, Phaidon, Seizième édition française, 1997, p. 506.

Abstract

« Music has the power to express what may be latent in other art-forms, just as it may transcend and add new layers of meaning to the text set in a song. But only the illustrations themselves can actually encapsulate the scene, character or item at the heart of the music³».

In this thesis, I explore the different musical means available to the composer to set his interpretation of a pictorial work to music. This work is, by definition, deprived of the temporal dimension. If, for the painter Eugène Delacroix, « The true goal of the painter is to make us take part in the intensity of the moment⁴ », music can be appreciated and leave its mark on us only according to the time it takes to deploy. Consequently, a question nurtured my reflection: From what angles and according to what criteria of analysis can I approach a pictorial work in order to draw observations that could subsequently serve as a support for the creation of my music? I try to answer these questions by approaching the interpretation of an illustration through four possible avenues: Realist or descriptive, impressionist, narrative and, finally, by a stylistic transfer from the illustrative medium to the musical medium. For the purposes of my study, I composed three works based on seven illustrations :

- 1) *Tableaux Montmartre*. Symphonic piece inspired by *Pictures at an exhibition* by Modest Moussorgsky and whose illustrative support consists of five canvases representing Montmartre by five different painters: Charles Malle, Armand Lourenço, Kees Van Dongen, Eugène Paul (Gen-Paul) and Georges Braque.
- 2) *Lumière fossile*. Symphonic poem inspired by a photograph of the cosmic radiation taken by the Planck space telescope
- 3) *Tennis Duet*. Piece, whose structural form may vary, for solo piano inspired by a photograph of Arnold Schoenberg playing tennis.

Key words : composition, illustrations, extra-musical, analysis, paintings

³ Michael Russ, *Musorgsky Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University press, 1992, p. 31.

⁴ E.H. Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], Paris, Phaidon, Seizième édition française, 1997, p. 506.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des illustrations	iv
Liste des tableaux	v
Liste des figures	vi
Liste des documents spéciaux	ix
Remerciements	x
Introduction	1
Chapitre 1 — <i>Tableaux Montmartre</i>	2
1.1 Promenade – Tableaux d’une Exposition	2
1.2 Promenades – Tableaux Montmartre	5
Première Promenade	5
Deuxième Promenade	8
Troisième Promenade	9
Quatrième Promenade	11
1.3 Tableaux – Tableaux Montmartre	14
1 ^{er} Tableau	14
2 ^e Tableau	20
3 ^e Tableau	25
4 ^e Tableau	30
5 ^e Tableau	36
Chapitre 2 — <i>Lumière fossile</i>	40
2.1 Lumière fossile – 1 ^{er} regard	41
2.2 Lumière fossile – 2 ^e regard	46
2.3 Lumière fossile – 3 ^e regard	50
Chapitre 3 — <i>Tennis Duet</i>	56
3.1 Tennis Duet – La forme	56
3.2 Tennis Duet – Analyse	61
Conclusion	74
Bibliographie	75
Discographie	76

Liste des illustrations

Illustration 1 – Charles Malle (1935-), <i>Place Pigalle sous la neige</i> _____	14
Illustration 2 – Armand Lourenço (1925-2004), <i>Ruelle à Montmartre</i> _____	20
Illustration 3 – Kees Van Dongen (1877-1968), <i>Le Moulin de la Galette</i> _____	25
Illustration 4 – Eugène Paul (1885-1975), <i>Montmartre</i> _____	30
Illustration 5 – Georges Braque (1885-1975), <i>Le Sacré-Cœur de Montmartre (1910)</i> _____	36
Illustration 6 – <i>Le rayonnement fossile</i> _____	40
Illustration 7 – Arnold Schönberg (1874-1951), photographie _____	56

Liste des tableaux

Tableau 1 – <i>Tableaux Montmartre</i> , structure formelle. _____	4
Tableau 2 – <i>Place Pigalle sous la neige</i> , structure formelle. _____	14
Tableau 3 – <i>Place Pigalle sous la neige</i> , traitement orchestral des propriétés de la neige. _____	16
Tableau 4 – <i>Ruelle à Montmartre</i> , structure formelle. _____	20
Tableau 5 – <i>Ruelle à Montmartre</i> , traitement orchestral des impressions cognitives. _____	21
Tableau 6 – <i>Le Moulin de la Galette</i> , structure formelle. _____	25
Tableau 7 – <i>Le Moulin de la Galette</i> , correspondances stylistiques. _____	26
Tableau 8 – <i>Montmartre</i> , structure formelle. _____	30
Tableau 9 – <i>Montmartre</i> , lecture narrative et descriptive. _____	31
Tableau 10 – <i>Le Sacré-Cœur de Montmartre</i> , structure formelle. _____	36
Tableau 11 – <i>Le Sacré-Cœur de Montmartre</i> , lecture impressionniste et descriptive. _____	37
Tableau 12 – <i>Lumière fossile, 1^e regard</i> , structure formelle. _____	41
Tableau 13 – <i>Lumière fossile, 2^e regard</i> , structure formelle. _____	46
Tableau 14 – <i>Lumière fossile, 3^e regard</i> , structure formelle. _____	50
Tableau 15 – Un « jeu » standard au tennis. _____	57
Tableau 16 – <i>Tennis Duet</i> , structure formelle. _____	60

Liste des figures

Figure 1 – Modeste Moussorgski, <i>Tableaux d'une Exposition</i> , « Promenade », mes. 1-3. _____	3
Figure 2 – Modeste Moussorgski, <i>Tableaux d'une Exposition</i> , « Promenade », mes. 1-3. _____	3
Figure 3 – Modeste Moussorgski, <i>Tableaux d'une Exposition</i> , « Promenade », mes. 1-3. _____	4
Figure 4 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{re} Promenade », mes. 1-4. _____	5
Figure 5 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{re} Promenade », mes. 5. _____	6
Figure 6 – Mode à transposition limitée n° 5, T ₀ (do) et T ₃ (ré#). _____	7
Figure 7 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{re} Promenade », mes. 6 et 8. _____	7
Figure 8 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{re} Promenade », mes. 9-12. _____	7
Figure 9 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{re} Promenade », mes. 14-15. _____	8
Figure 10 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 2 ^e Promenade », mes. 1-7. _____	9
Figure 11 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 3 ^e Promenade », mes. 1-5. _____	10
Figure 12 – <i>Tableaux Montmartre</i> , symétrie, « 3 ^e Promenade », mes. 1-5. _____	10
Figure 13 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 3 ^e Promenade », mes. 6-10. _____	11
Figure 14 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Promenade », mes. 1-3. _____	12
Figure 15 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Promenade », mes. 4-7. _____	13
Figure 16 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{er} Tableau », mes. 17-29. _____	15
Figure 17 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{er} Tableau », cordes, mes. 19-20. _____	16
Figure 18 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{er} Tableau », bois et cuivres, mes. 18-20. _____	17
Figure 19 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{er} Tableau », polymétrie. _____	18
Figure 20 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 1 ^{er} Tableau », mes. 33-35. _____	19
Figure 21 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 2 ^e Tableau », mes. 65-71. _____	21
Figure 22 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 2 ^e Tableau », mes. 79-82. _____	22
Figure 23 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 2 ^e Tableau », mes. 102-105. _____	23
Figure 24 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 2 ^e Tableau », mes. 79-93. _____	23
Figure 25 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 2 ^e Tableau », mes. 106-110. _____	24
Figure 26 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 3 ^e Tableau », mes. 128-132. _____	27
Figure 27 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 3 ^e Tableau », harmonies symétriques. _____	28
Figure 28 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 3 ^e Tableau », mes. 128-130. _____	29
Figure 29 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », mode et série. _____	32
Figure 30 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », mes. 146-149. _____	32
Figure 31 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », mes. 151-154. _____	33
Figure 32 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », rythme de boléro, mes. 173-177. _____	34
Figure 33 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », contraction rythmique, mes. 168-171. _____	34

Figure 34 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », accords et mélodie, mes. 172-175. _____	35
Figure 35 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 4 ^e Tableau », harmonie à la coda. _____	35
Figure 36 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 5 ^e Tableau », écriture contrapuntique, mes. 199-205. _____	38
Figure 37 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 5 ^e Tableau », Tuilage orchestral, mes. 206-207. _____	38
Figure 38 – <i>Tableaux Montmartre</i> , « 5 ^e Tableau », contrepont imitatif, mes. 236-240. _____	39
Figure 39 – <i>Lumière fossile</i> , cluster et accord résiduel, mes. 3. _____	42
Figure 40 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^{er} thème, mes. 5 et 14. _____	42
Figure 41 – <i>Lumière fossile</i> , ambivalence harmonique, mes. 4 et 9. _____	43
Figure 42 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^{er} violon, solo, 2 ^e thème, mes. 22. _____	43
Figure 43 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^{er} climax, cuivres durs, mes. 43-46. _____	43
Figure 44 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^{er} climax, mélodie principale et basse, cordes, mes. 43-46. _____	44
Figure 45 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^{er} climax, strate polytonale, bois, mes. 43-46. _____	44
Figure 46 – <i>Lumière fossile</i> , 2 ^e climax, 4 ^e thème (fin), mes. 69-73. _____	45
Figure 47 – <i>Lumière fossile</i> , transition vers la 2 ^e partie, mes. 74-75. _____	45
Figure 48 – <i>Lumière fossile</i> , Accélération des particules, mes. 78-79 et 84-85. _____	47
Figure 49 – <i>Lumière fossile</i> , évasion des photons, mes. 80, 83, 84 et 87. _____	48
Figure 50 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^e trace de lumière, mes. 82. _____	48
Figure 51 – <i>Lumière fossile</i> , 2 ^e trace de lumière, mes. 86. _____	49
Figure 52 – <i>Lumière fossile</i> , matériau du plan rythmique et harmonique, Scherzando. _____	51
Figure 53 – <i>Lumière fossile</i> , harmonie et fragments mélodiques, Scherzando, mes. 93-96. _____	51
Figure 54 – <i>Lumière fossile</i> , accords polaires, Scherzando, mes. 93-96. _____	52
Figure 55 – <i>Lumière fossile</i> , grand thème, mes. 110-112. _____	53
Figure 56 – <i>Lumière fossile</i> , grand thème, mes. 118-119. _____	53
Figure 57 – <i>Lumière fossile</i> , 1 ^{er} thème, modification à la coda, mes. 130. _____	54
Figure 58 – <i>Lumière fossile</i> , entrées canoniques du 1 ^{er} thème et contre sujet, mes. 130. _____	54
Figure 59 – <i>Lumière fossile</i> , broderies harmoniques mes. 129. _____	55
Figure 60 – <i>Tennis Duet</i> , faute de service, [1 ^{er} service, 1 ^{er} point], mes. 1. _____	58
Figure 61 – <i>Tennis Duet</i> , l’amorti, [1 ^{er} échange], mes. 11. _____	58
Figure 62 – <i>Tennis Duet</i> , la volée, [4 ^e échange], mes. 2b, 2c. _____	59
Figure 63 – <i>Tennis Duet</i> , [Présentation protocolaire]. _____	61
Figure 64 – <i>Tennis Duet</i> , harmonie de six notes en quarts, [Présentation protocolaire], mes. 7. _____	62
Figure 65 – <i>Tennis Duet</i> , services comparés, [1 ^{er} service, 1 ^{er} point], mes. 1. _____	63
Figure 66 – <i>Tennis Duet</i> , [1 ^{er} échange], mes. 4. _____	64
Figure 67 – <i>Tennis Duet</i> , l’amorti, [1 ^{er} échange], mes. 11. _____	65
Figure 68 – <i>Tennis Duet</i> , ligne[A], [1 ^{er} service, 2 ^e point], mes. 1. _____	65
Figure 69 – <i>Tennis Duet</i> , ligne[G], [1 ^{er} service, 2 ^e point], mes. 1. _____	66
Figure 70 – <i>Tennis Duet</i> , [Récrimination], mes. 1-7. _____	67
Figure 71 – <i>Tennis Duet</i> , [2 ^e échange]. _____	68

Figure 72 – <i>Tennis Duet</i> , [Service 3 ^e point].	69
Figure 73 – <i>Tennis Duet</i> , [3 ^e échange, <i>lobs</i>].	69
Figure 74 – <i>Tennis Duet</i> , [3 ^e échange : <i>lobs</i>], mes. 8-9.	70
Figure 75 – <i>Tennis Duet</i> , ligne[A], [Service, 4 ^e point].	71
Figure 76 – <i>Tennis Duet</i> , ligne[G], [Service, 4 ^e point].	71
Figure 77 – <i>Tennis Duet</i> , [4 ^e échange, fin], mes. 27-30.	72

Liste des documents spéciaux

1- Partitions :

01.1 *Tableaux_Montmartre_Les_Promenades*_piano.pdf

01.2 *Tableaux_Montmartre*_partition_orchestrale.pdf

01.3 *Lumière_fossile*_partition_orchestrale.pdf

01.4 *Tennis_Duet*_piano.pdf

2- Fichiers audionumériques :

02.1 *Tableaux_Montmartre_Les_Promenades*⁵_piano.aif

02.2 *Tableaux_Montmartre*_simulation_orchestrale.aiff

02.3 *Lumière_fossile*_simulation_orchestrale.aif

02.4 *Tennis_Duet_Arnold_Schoenberg*_au_service⁶.wav
(Toutes les sections sont jouées)

02.5 *Tennis_Duet_George_Gershwin*_au_service⁷.wav
(Toutes les sections sont jouées)

⁵ Interpété par David Lécuyer

⁶ Interpété par David Lécuyer

⁷ Interpété par David Lécuyer

Remerciements

J'aimerais remercier les professeurs qui m'ont guidé au cours de mes deux passages à l'Université de Montréal : Pierre Desrochers, Massimo Rossi et Alan Belkin lors du premier passage au premier cycle d'études universitaires et, maintenant, à la maîtrise : Jonathan Goldman, Ana Sokolović et François-Hugues Leclair. Avec ce dernier, la pratique de la musique prend tout son sens ; passion, partage, amitié et respect. Je remercie également tous les amis et collègues musiciens qui donnent vie à la musique, soit en la composant, soit en la jouant. Merci à David Lécuyer qui a interprété avec brio les *Promenades* et *Tennis Duet*. Pour les aimables permissions qui m'ont été accordées au regard des illustrations incluses dans ce mémoire, je remercie : Michel Estades, l'Étude Rossini à Paris, Sherri Jackson chez Bridgeman Images USA, Stéphane Guillosson, Nicolas Dewitte du musée LaM-Lille Métropole, l'Agence Spatiale Européenne (ESA) et le Centre Arnold Schoenberg à Vienne. J'aimerais remercier de façon toute spéciale mes parents qui, par leur dévouement et leur amour, nous ont donné à mes frères et moi, toutes les chances et la latitude pour réaliser nos rêves. Enfin, pour son support et ses encouragements indéfectibles, pour la *promenade* du quotidien qui nous mène à la rencontre l'un de l'autre, j'aimerais remercier Isabelle Voisard, ma complice et amoureuse.

Introduction

J'ai entrepris mes études musicales au début de la vingtaine, après avoir obtenu un diplôme d'études collégiales en sciences humaines, j'ai obtenu un baccalauréat de l'Université de Montréal où j'ai eu le bonheur d'étudier l'écriture avec Massimo Rossi, je retiens de son enseignement le goût du détail. En parallèle de mes études, j'ai travaillé comme copiste et fait mes débuts en tant qu'arrangeur sur la scène populaire québécoise. De fil en aiguille, cela m'a ouvert les portes de la musique à l'image. Durant toutes ces années, j'ai rencontré de très bons musiciens, ils m'ont beaucoup appris et je crois être devenu moi-même un meilleur musicien et, je l'espère, une meilleure personne. En revanche, ce goût du détail dont j'ai parlé plus tôt et qui m'anime en tant qu'artiste est souvent freiné dans le contexte de productions où les échéanciers de livraison sont très courts et où la motivation première est d'ordre financier plutôt qu'artistique. Pour cette raison, j'ai décidé de mettre en veilleuse mes activités professionnelles et d'entreprendre une maîtrise en composition et création sonore. Ainsi, j'ai voulu mettre la musique au centre de mes préoccupations, selon les termes d'un autre paradigme. Dans cette nouvelle réalité, la dimension de recherche, l'exploration de langages qui me sont moins familiers et la supervision de maîtres dont le savoir est autre seraient au centre de la création. Dans ce projet de maîtrise, j'ai composé trois œuvres musicales basées sur des illustrations. Bien que cela ne semble pas tout à fait étranger à la musique de film, mon processus de création impliquait cette fois-ci ma propre analyse de ces images, contrairement à ce qui a trait au métier de musique de film où il incombe au réalisateur de donner son analyse du sujet et, ce faisant, le sens que prendra la musique. Au surplus, et de plus grande importance encore, les toiles et photographies qui m'ont servi de sources d'inspiration sont fixes, sans dimension temporelle, alors qu'au cinéma, les images défilent. Il en résulte une quasi obligation de synchronisme entre la musique et les images qui passent. Mon projet de maîtrise aura donc été l'occasion de revisiter la dynamique du couple musique / image en tant qu'abstraction hors du temps linéaire.

Chapitre 1 — *Tableaux Montmartre*

Tableaux Montmartre est une œuvre symphonique dont la forme est celle d'une musique à programme et, à l'instar des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgski, œuvre de laquelle je me suis inspiré, mes *Promenades* sont aussi des « motto openings⁸ ». Dans l'œuvre de Moussorgski, le compositeur se met lui-même en scène : « Musorgsky, who loved Hartman passionately and was deeply moved by his death, planned to 'draw in music' the best pictures of his deceased friend, representing himself as he strolled through the exhibition, joyfully or sadly recalling the highly talented deceased artist (Promenade)⁹ ». *Tableaux Montmartre* est, quant à elle, la métaphore d'un marcheur qui déambule dans les rues du quartier Montmartre. Il y fera cinq arrêts pour admirer des endroits spécifiques. Ces lieux ont, comme ils le font pour lui-même, inspirés des peintres qui les ont immortalisés sur la toile. J'ai choisi cinq de ces artistes et, de chacun d'entre eux, une illustration représentative de ce lieu. Leur tableaux sont à mes *Tableaux Montmartre*, ce que les illustrations de Viktor Hartmann furent aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. (Viktor Hartmann était architecte et artiste, grand ami du compositeur. Il est mort prématurément et une exposition de ses illustrations fût organisée en hommage posthume¹⁰).

1.1 Promenade – *Tableaux d'une Exposition*

Au début de mon processus de composition, j'ai analysé certains aspects de la première *promenade* de *Tableaux d'une Exposition*. Ces aspects sont : la métrique, la sensation harmonique et la courbe mélodique. La métrique alterne entre des mesures à 5/4 et des mesures à 6/4. Il en résulte une phrase musicale ayant une certaine instabilité, si l'on prend en comparaison une phrase qui serait campée dans une découpe du temps carrée. Je conserve, à peu de choses près, cette métrique inhabituelle. Elle illustre bien les pas incertains que peut avoir celui qui fait l'ascension de la butte Montmartre (fig. 1).

⁸ Michel D. Calvocoressi, *Mussorgsky : The master musicians series* [1946], complete and revised by Gerald Abraham, London, J M Dent & Sons Ltd, 1974, p. 172-173.

⁹ Michael Russ, *Musorgsky Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University press, 1992, p. 16.

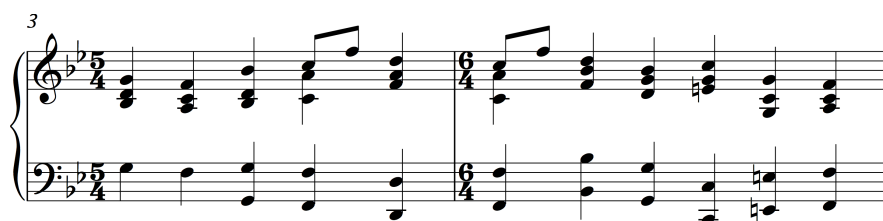
¹⁰ Michèle Reverdy, *Modeste Moussorgski, Histoire de la Musique Occidentale* [1983], Sous la direction de Jean & Brigitte Massin, (Paris), Fayard, Les indispensables de la musique, 1985, p. 873.

Figure 1 – Modeste Moussorgski, *Tableaux d'une Exposition*, « Promenade », mes. 1-3¹¹.



À cette métrique complexe s'ajoute une forme d'ambiguïté harmonique. Par exemple, la sensation tonale du *sol*, au premier temps de la mesure 1, est celle d'une appoggiature 9-8 sur un accord de dominante en *si b*. Et, à la fin de cette mesure, le *ré* sonne comme la tierce d'un accord tonique (fig.1). Pour notre oreille, dont l'écoute est conditionnée par son appartenance à la tradition musicale occidentale, il est naturel d'entendre, sur la partie forte d'une mesure, une harmonie stable ou inactive comme l'est l'accord de tonique, alors que sur la partie faible d'une mesure, on cherchera une harmonie plus active, qui propulse, comme l'est l'accord de dominante¹². Il y a de plus l'impression d'une syncope d'harmonie au passage de la mesure 2 à la mesure 3. Cela est dû à la sensation de prolongement de l'accord du V^e degré (fig.1). Moussorgski harmonisera par la suite cette mélodie de facture pentatonique autour du ton de *sol* mineur. Il résout ainsi l'impression première de flou harmonique.

Figure 2 – Modeste Moussorgski, *Tableaux d'une Exposition*, « Promenade », mes. 1-3¹³.



Bien que le matériau auquel je puise pour la composition de mes *promenades* est tout à fait différent, elles en conservent cette sensation d'assise harmonique ambiguë.

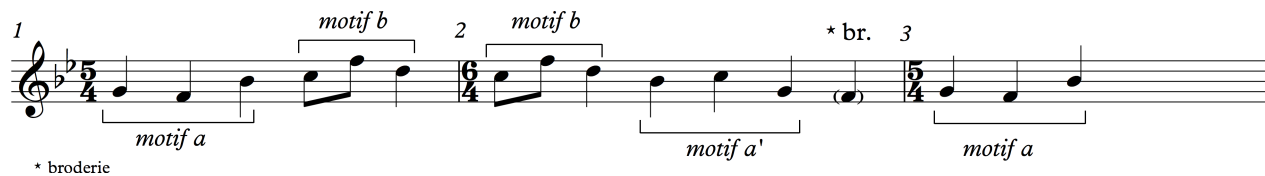
¹¹ Moussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, Full orchestral score, London, Boosey & Hawkes, 1929, mes. 1-3, (ma transcription).

¹² Gordon Delamont, *Modern Harmonic Technique Volume I, The Elements of Harmony*, Delevan NY, Kendor Music, 1965, p. 74-76.

¹³ Moussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, Full orchestral score, London, Boosey & Hawkes, 1929, mes. 3-4, (ma transcription).

La courbe mélodique de la *promenade* est le troisième aspect sur lequel j'ai orientée mon analyse. Deux cellules motiviques composent la phrase, je les nomme *motif a* et *motif b*. Le premier implique un mouvement de noires et le second un mouvement de croches.

Figure 3 – Modeste Moussorgski, *Tableaux d'une Exposition*, « Promenade », mes. 1-3¹⁴.



Dans la figure précédente, nous constatons que Moussorgski transpose et inverse la direction des mouvements internes du *motif a*. J'ai libellé le motif modifié : *motif a'* (fig.3, mes. 2, 3^e temps). J'ai utilisé abondamment ce genre d'opération pour modifier la physionomie des motifs dans mes *promenades* mais, avant de les aborder une à une, voici un tableau qui résume la structure formelle de l'œuvre :

Tableau 1 – *Tableaux Montmartre*, structure formelle.

1 ^{re} Promenade	1 ^{er} Tableau	2 ^e Promenade	2 ^e Tableau	3 ^e Promenade	3 ^e Tableau
	Charles Malle <i>Place Pigalle</i>		Armand Lourenço <i>Ruelle à Montmartre</i>		Kees Van Dongen <i>Le Moulin de la Galette</i>
mes. (1-15)	mes. (16-47)	mes. (48-64)	mes. (65-110)	mes. (11-127)	mes. (128-138)

4 ^e Promenade	4 ^e Tableau	Final
	Eugene Paul <i>Montmartre</i>	Georges Braque <i>Le Sacré-Cœur de Montmartre</i>
mes. (139-145)	mes. (146-198)	mes. (199-240)

¹⁴ Moussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, Full orchestral score, London, Boosey & Hawkes, 1929, mes. 1-3, (ma transcription).

1.2 Promenades – Tableaux Montmartre ¹⁵

Première Promenade¹⁶

Le thème de la première *promenade*, présenté aux deux premières mesures dans sa forme monodique, est presque sériel dodécaphonique. Seule la note *fa* est répétée et, à l’instar de la *Promenade* chez Moussorgski, cette note balise les extrémités de la phrase¹⁷. En ce sens, il faut donc lire le *sol b* de la mesure 1 comme une échappée et le *mi*¹⁸ à la mesure 2 comme une appoggiature. Lorsque le thème est harmonisé aux deux mesures suivantes, la facture quasi sérielle est conservée et de plus, les motifs se superposent. Dans cette harmonisation, le *fa* conserve son rôle de bornes extérieures car à la dernière mesure, le *mi b* et le *sol b* agissent comme broderies doubles du *fa* (fig. 4).

Figure 4 – *Tableaux Montmartre*, « 1^{re} Promenade », mes. 1-4¹⁹.

D'un pas calme ♩ = 68

Afin de créer des accords colorés et singuliers et, puisque l’harmonie en jeu est non fonctionnelle, je libère les notes constituant des accords de toute direction obligée. Cela dit, les mouvements mélodiques internes fonctionnent selon certains dispositifs; certains sont intuitifs, d’autres réfléchis. En voici trois :

¹⁵ La composition de mes *promenades* n’ayant pas de lien avec une illustration, je m’en tiens donc dans ce chapitre à l’analyse mélodico-harmonique de certains passages.

¹⁶ L’analyse des *promenades* fait référence à la version pour piano, qui se trouve dans les documents spéciaux. Dans sa version pour piano, chaque *promenade* commence à la mesure 1.

¹⁷ Voir fig. 1.

¹⁸ Pour alléger le texte, lorsqu’une note est non altérée, je n’ajoute pas le signe de bécarré (̣).

¹⁹ Dans le but d’alléger le contenu des figures et d’en faciliter la lecture, j’en exclu, pour la majorité, les nuances et commentaires agogiques.

- 1) Donner à l'ensemble des voix, à l'exception d'une seule qui sera indépendante, une direction similaire ou parallèle.
- 2) Concevoir une harmonie à quatre voix comme étant deux strates à deux voix chacune. Chaque strate bouge selon des termes qui lui est propre.
- 3) Reporter une dissonance présente dans un accord sur l'accord suivant mais, du même souffle, résoudre cette dissonance dans une autre voix.

Figure 5 – Tableaux Montmartre, « 1^{re} Promenade », mes. 5²⁰.

The figure shows a musical score for two staves, treble and bass, in 5/4 time. The score is divided into five measures. Annotations are as follows:

- Measure 1: Treble staff has 'parallélisme + 5' and 'chromatisme' (dotted line). Bass staff has 'parallélisme + 5'.
- Measure 2: Treble staff has 'contraction chromatique' (arrow). Bass staff has 'parallélisme - 4'.
- Measure 3: Treble staff has 'parallélisme + 5'. Bass staff has 'parallélisme - 4'.
- Measure 4: Treble staff has 'dissonance reportée' (bracketed). Bass staff has 'dissonance reportée' (bracketed).
- Measure 5: Treble staff has 'résolution' (dashed line). Bass staff has 'résolution' (dashed line).

Dans la figure précédente, les voix de basse, de ténor et de soprano fonctionnent en parallèle et par mouvement disjoint alors que la voix d’alto est indépendante et bouge chromatiquement (fig. 5, mes. 5, 1^e temps vers 2^e temps). Tout de suite après, la strate formée de la voix de soprano et de la voix d’alto bouge chromatiquement par mouvements inverses alors que celle formée de la voix de ténor et de la voix de basse se déplace parallèlement par intervalle de tierce majeure (fig. 5, mes. 5, 2^e temps vers 3^e temps). Enfin, le *si* à la basse, appoggiature et sensible de la note fondamentale *do* d’un accord de *do* mineur avec sixte ajoutée, est reporté à la voix de ténor bien qu’il soit résolu à une autre voix, en l’occurrence la voix de basse.

J’utilise occasionnellement le cinquième mode à transposition limitée, soit pour générer des harmonies, soit pour créer des lignes mélodiques. Voici ce mode dans les deux transpositions principalement utilisées²¹ (fig.6).

²⁰ Les chiffres arabes correspondent à la distance en demi-tons entre les notes successives, le (-) ou le (+) indique la direction du mouvement.

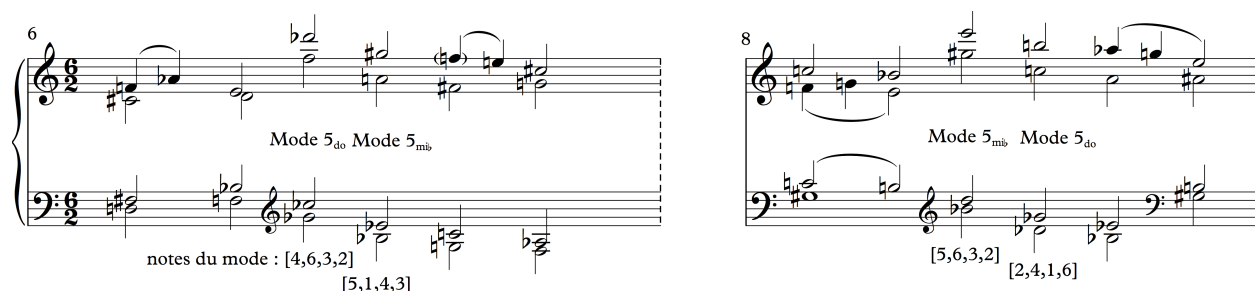
²¹ Les douze demi-tons chromatiques sont numérotés (0) à (11), *do* étant (0).

Figure 6 – Mode à transposition limitée n° 5, T₀ (do) et T₃ (ré#).



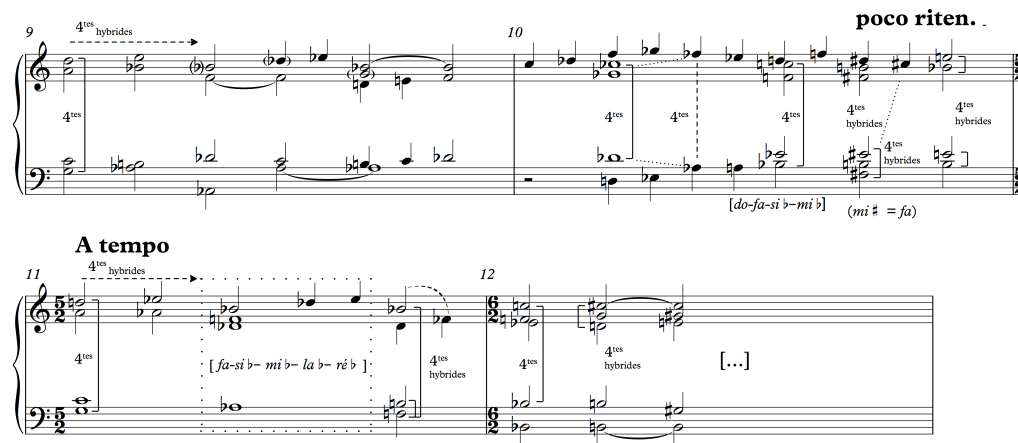
Voici deux structures d'accords issues de ce mode²² :

Figure 7 – Tableaux Montmartre, « 1^{re} Promenade », mes. 6 et 8.



À d'autres moments, je recherche la sonorité spécifique à certains types d'accords, comme par exemple, des accords en quarts justes ou hybrides²³.

Figure 8 – Tableaux Montmartre, « 1^{re} Promenade », mes. 9-12.



Ce concept de « quarte hybride » rend possible la répétition d'un motif légèrement modifié. Par exemple, dans la figure précédente : Les voix d'alto et de soprano, [la - ré] (quarte juste), vont

²² Les chiffres entre crochets correspondent à leur position ordonnée dans une des transpositions du mode.

²³ Le terme hybride implique la qualité multiple de cet intervalle à l'intérieur du même mode. Par exemple, nous avons [mi b - la - ré] et [mi - la - ré] dans le Mode 5_{mi} b.

vers [si b - mi] (quarte augmentée), (fig. 8, mes. 9, deux premiers temps de blanche). Ce geste sera répété aux mêmes voix, mais avec une légère variation, un peu plus loin : la quarte juste [la - ré] progresse vers [la b - mi b], quarte juste inversée (fig. 8, mes. 11, deux premiers temps de blanche). Les dernières mesures de cette *promenade* ramènent l'aspect dodécaphonique du début et, paradoxalement, elles suggèrent aussi un semblant de tonalité, celle de si b majeur. C'est par ailleurs dans cette tonalité que Moussorgski conclut sa première *promenade*. J'en propose donc une analyse tonale fonctionnelle :

Figure 9 – *Tableaux Montmartre*, « 1^{re} Promenade », mes. 14-15.

The musical score for measures 14 and 15 of '1^{re} Promenade' from 'Tableaux Montmartre' is shown. Measure 14 is marked 'riten.' and measure 15 is marked 'Rubato'. The score is in 2/4 time. Measure 14 shows a piano introduction with a 3^{ce} and 6^{te} degree, a 'note ajoutée', and a 'br.' (breath mark). Measure 15 shows two strates: 'strate 1' and 'strate 2'. The harmonic analysis below the staves shows the progression: II₆, I, bVI, I. A 'Total chromatique' line is indicated at the bottom.

Les deux derniers accords font appel à un dispositif déjà mentionné²⁴, à savoir que l'harmonie à quatre voix est divisée en deux strates indépendantes, chacune ayant sa modalité de mouvements internes. Ici, la strate soprano-alto est statique alors que, la strate ténor-basse fonctionne comme par implosion, en mouvements inverses et par intervalle de tierce mineure (fig. 9, mes. 15, deux derniers temps de blanche).

Deuxième Promenade

Cette *promenade* reprend quelques éléments structurels de la promenade précédente. Par exemple, je cite d'entrée de jeu les douze demi-tons chromatiques (fig. 10, mes. 1.1 à mes. 2.3). Je favorise aussi, tant pour ce qui est de l'axe vertical que de l'axe horizontal, l'intervalle de quarte. Cela donne à cette *promenade* une saveur antique. Concourt aussi à cette atmosphère, la cadence phrygienne construite avec l'accord de sol b min, accord contenant la note caractéristique du mode phrygien (si bb), qui progresse vers l'accord de la b mineur, tonique temporaire. L'accord [mi b -

²⁴ Voir fig. 5.

la b - do b] simultanées à l'accord de *sol b* mineur est une anticipation de l'accord de tonique (fig. 10, mes. 6.4 à mes. 7).

Figure 10 – *Tableaux Montmartre*, « 2^e Promenade », mes. 1-7.

The musical score for 'Tableaux Montmartre, 2^e Promenade' measures 1-7 is presented in two systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Andante' with a tempo of 68 and 'poco rall. Meno mosso'. It includes a 'Total chromatique' section in measures 1-2. The second system (measures 5-7) is marked 'A tempo'. Measure 6 includes the vocal line '[sol-do-fa-si b]'. Measure 7 features an 'anticipation' and a 'cadence phrygienne'. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*), articulation (accents), and fingerings (4^{te}, 5^{te}).

Troisième Promenade

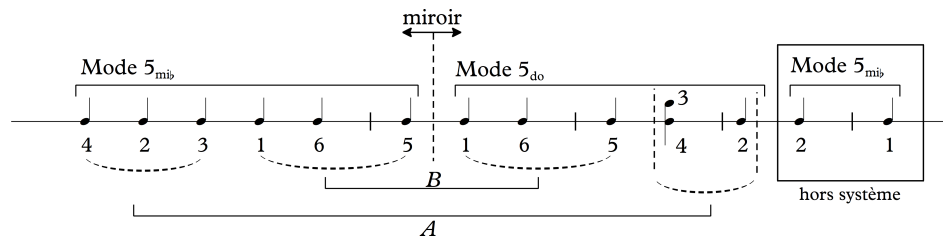
La dimension narrative des promenades consiste en l'illustration du marcheur se promenant dans le quartier Montmartre. Autrement, il n'y a pas, dans ces petites ouvertures, d'éléments musicaux spécifiques porteur d'une signification extra-musicale. Cette troisième *promenade* fait figure à part car je suppose que ce marcheur approche de sa destination : la Basilique du Sacré-Cœur. En ce sens, j'invite l'auditeur à participer à cette marche en lui faisant vivre une expérience sonore vécue par notre marcheur, à savoir celle d'entendre résonner les cloches de la basilique. Ces cloches sont représentées dans la musique par la note *la b* qui, placée à l'aigu et à la basse, encadre l'énoncé du thème. J'utilise encore le cinquième mode à transpositions limitées, sur *do* et sur *mi b*. Le *la b* est la troisième note du mode dans sa transposition en *mi b* (fig.11).

Figure 11 – *Tableaux Montmartre*, « 3^e Promenade », mes. 1-5.

Méditatif ♩ = 46

J'aimerais souligner deux aspects du passage qui précède. Premièrement, j'ai favorisé, dans la construction du thème, l'intervalle de septième majeure ou, par inversion, de seconde ou neuvième mineure. Je les indique par des traits en pointillé. Deuxièmement, le déroulement du thème est ordonné de façon symétrique comme suit : chacune des transpositions du mode est segmentée en deux groupes de trois notes (*A* et *B*) et, la disposition de ces segments dans l'axe horizontal est organisée en miroir.

Figure 12 – *Tableaux Montmartre*, symétrie, « 3^e Promenade », mes. 1-5.



Dans le passage suivant, deux modes ecclésiastiques entrent en jeu : le mode éolien et le mode phrygien. Par contre, la sonorité modale est brouillée car je fais usage de notes étrangères aux modes, non pas à la manière de John Adams tel qu'analysé par Timothy A. Johnson²⁵ mais plutôt selon les termes d'un contrepoint harmonique (fig.13).

²⁵ Timothy A. Johnson, « Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: A Hierarchical Approach », *Journal of Music Theory*, vol. 37, n° 1, 1993, p. 117-156.

Figure 13 – *Tableaux Montmartre*, « 3^e Promenade », mes. 6-10²⁶.

La basse est une appoggiature chromatique de la tierce de l'accord, bien que cette tierce soit entendue simultanément à la voix d'alto (fig. 13, mes. 6). Dans la seconde moitié de cette même mesure, la dyade de passage [*si b - ré*], n'aboutira à sa destination [*do - mi b*], qu'à la fin de la mesure suivante. Notez le passage chromatique à la basse, entre le *la b* et le *ré b* (fig. 13, mes. 7). Dans une écriture modale stricte, il est d'usage d'éviter le triton tonal dans l'axe vertical, par exemple [*sol-ré b*] en *fa* éolien. À la mesure 8 de ce même exemple, je fais entorse à cette règle. Ici, cette licence favorise la distinction modale lorsque le *sol b* arrive à la mesure suivante pour préparer la cadence phrygienne. Cette cadence s'articule par la progression d'un accord de *mi b* mineur, dont *sol b* est note constituante et caractéristique du mode, vers la tonique modale *fa* mineur.

Quatrième Promenade

Cette *promenade* est harmoniquement plus complexe. Cela est partiellement attribuable à sa conception contrapuntique, l'harmonie n'étant qu'une résultante collatérale. Les voix de ce contrepoint sont soit des lignes monodiques soit des strates de plusieurs notes. J'ajoute également aux motifs a et b²⁷, un motif x qui consiste en un rythme de brève-longue sur note répétée (fig.14).

²⁶ La grande portée du bas représente le parcours harmonique, sans artifice ornemental.

²⁷ Voir fig. 3.

Figure 14 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Promenade », mes. 1-3.

Le *motif a*, dans la voix médiane, est répété de telle sorte que la note finale de l'exposition devient le départ de sa deuxième itération. Au même moment, en tuitage, le *motif b* est entendu dans la voix de basse. Ce motif de trois notes est lui aussi répété mais, la direction des mouvements linéaires est inversée. Au total, ces six notes correspondent au cinquième mode à transposition limitée dans sa transposition sur *ré* : [*ré* - *mi b* - *sol* - *sol#* - *la* - *do#*] (fig. 14, mes. 1, basse). Il y a dans ces trois premières mesures, cinq instances du motif *x*. La seconde mesure du même passage recèle un autre artifice contrapuntique digne de mention en ce que le parallélisme entre les deux voix inférieures est brisé temporairement par la broderie de *sol #*. Cette note ornementale ajoute à la densité harmonique et brouille temporairement le mouvement parallèle (fig. 14, mes. 2, à partir du 2^e temps). Le contrepoint de la troisième mesure met en jeu deux strates indépendantes l'une de l'autre. Située dans la portée du haut, la strate supérieure, « strate A », est à deux voix dont chacune suggère une tonalité : la voix supérieure fait entendre le motif *a* en *sol #* majeur alors que la voix inférieure fait entendre les motifs *a* et *b* en *si* majeur. Située dans la portée du bas, la strate inférieure, « strate B », est conçue en triades progressant librement : *la* majeur, *mi* mineur, *fa* majeur et *ré b* majeur. Aux dernières mesures de cette promenade, deux dispositifs harmoniques sont utilisés : la bi-modalité et le pandiatonisme. Dans la première mesure de ce passage, deux instances de la gamme par tons entiers se déploient simultanément : la basse énonce ce mode dans sa forme originale (T_0), seule la note *sol b* fait défaut pour que le mode soit complet. Les notes ajoutées à cette basse, celles dans la portée du bas pour créer les triades et celles dans la portée du haut citant le motif *a*, sont issues du mode par tons entiers dans sa seule transposition possible (T_1), (fig.15).

Figure 15 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Promenade », mes. 4-7.

Les trois dernières mesures de cette promenade sont planifiées de façon pandiatonique et le mode en présence est *do* ionien.

« Pandiatonic writing is a specific kind of static harmony in which an entire scale is used to form members of an implied secundal, static chord. [...] The horizontal chord succession has no tonal direction; scale tones are manipulated as basic chordal material without creating harmonic motion outside the underlying static and unaltered scale²⁸ ».

L'absence de direction harmonique favorise la focalisation de l'écoute sur les motifs rythmiques. La densité harmonique est atteinte par des mouvements inverses des accords de chacune des portées et le jeu des syncopes rythmiques entre ceux-ci. L'harmonie statique est utile pour que l'attention de l'auditeur soit dirigée sur l'aspect rythmique du passage, d'autant plus que les figures rythmiques qu'incarnent les motifs a et b ressortent comme un des éléments principal, voire même la signature de l'ensemble des promenades.

²⁸ Vincent Persichetti, *Twentieth-Century Harmony : Creative Aspects and Practice*, New York, W.W Norton & Company, 1961, p. 223.

1.3 Tableaux – Tableaux Montmartre

1^{er} Tableau

Illustration 1 – Charles Malle (1935-), *Place Pigalle sous la neige*²⁹



Tiré de Artnet, (<http://www.artnet.com/artists/charles-malle/10>)
Reproduit avec permission.

Tableau 2 – *Place Pigalle sous la neige*, structure formelle.

Phrases <i>a, a', b, a''</i>	Phrases <i>a, a'</i>	Extension cadentielle	Phrase <i>b</i>	Codetta (<i>a''</i> , + cadence)
mes. (17-29)	mes. (30-35)	mes. (36-37)	mes. (38-42)	mes. (43-47)
Choral - cordes (17-25) Choral - <i>tutti</i> (26-29)	Choral - cuivres durs	Cadence parfaite Choral - <i>Tutti</i>	Choral - cordes et bois	Choral - cordes
Traits mélodiques libres (solistes)	Polymétrie (12/8 - 4/4)	Isométrie (4/4)		Traits scalaires (harpe et piano)

La mise en musique de ce tableau présuppose deux niveaux de lecture. Le premier a trait à « ce qui est ». On pourrait faire un parallèle avec l'école des peintres réalistes dont fait partie Gustave Courbet. Chez lui, la peinture doit être fidèle à ce qui se présente aux yeux de l'artiste. Bien

²⁹ Avec l'aimable autorisation de Michel Estades, représentant de M. Charles Malle.

que ce courant de la peinture comporte une dimension sociale³⁰, je l'aborde exclusivement sous l'angle d'une interprétation factuelle d'une illustration, par exemple : quelles couleurs et quelles formes géométriques composent le tableau ? Le second est d'ordre narratif. C'est-à-dire que j'anime l'illustration en y ajoutant une histoire, en redonnant à l'image fixe le mouvement qui a été encapsulé par le peintre, figé dans le cadre. Voici comment j'ai traité ces deux aspects et quelles sont les caractéristiques que j'ai retenues. La partie centrale de la toile est circulaire et principalement de couleur blanche. Tournent autour du centre, les éléments de couleurs qui représentent les gens, les voitures et les immeubles. Comment puis-je rendre en musique ce qui ressort de mon interprétation réaliste de cette scène d'hiver ? J'associe le cercle à l'idée d'une boucle, à un événement « circulaire » qui se répète. Pour représenter cette idée en sons, j'ai composé une mélodie très simple, qui consiste en deux phrases qui se répètent. Cette mélodie a l'apparence d'une berceuse et son harmonisation est dans le style choral.

Figure 16 – *Tableaux Montmartre, « 1^{er} Tableau », mes. 17-29*³¹.



Cette redondance installe, comme « en couche de fond », un plan fixe sur lequel les autres éléments de l'œuvre sont peints. La blancheur du cercle est aussi prise en compte et, de l'étude du coloris, je retiens la neutralité du blanc de cette neige ou, autrement dit, l'absence de couleur dominante. Puis, par l'observation de certaines propriétés physiques propres à la neige, je fais ressortir deux autres éléments. Le premier est d'ordre optique et concerne son aspect réfléchissant : la neige réfléchit, de multiples façons et aléatoirement, la lumière qui s'y frappe. Le second est d'ordre acoustique : la neige a un pouvoir absorbant au regard du son ambiant, elle le tamise. J'ai traité ces phénomènes dans ma partition par le biais de l'orchestration (tableau 3).

³⁰ E.H. Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], Paris, Phaidon, seizième édition française, 1997, p. 511-512.

³¹ La numérotation des mesures fait référence à la partition d'orchestre.

Tableau 3 – *Place Pigalle sous la neige*, traitement orchestral des propriétés de la neige.

Propriétés physiques de la neige	Effet recherché	Traitement orchestral
Couleur : Blanc	Neutre, peu expressif	Cordes : sur la touche, sans vibrato
Optique : Réflexions aléatoires	Plusieurs timbres simultanés	Cordes : sons harmoniques sur le chevalet pizzicati
Acoustique : Pouvoir absorbant	Son mat, étouffé	Cordes avec sourdine Cuivres durs avec sourdine

Les notes jouées sur la touche ont ce velouté, cette douceur qui fait penser à cette partie du spectre lumineux proche d'un dégradé de blanc. Un jeu sans vibrato est à l'opposé d'un *molto espressivo*, il n'est pas, pour faire image, « chaleureux ». Lorsque l'archet est placé sur le chevalet, la sonorité un peu aigre qui en résulte s'apparente aux reflets de lumière sur la neige, ceux qui nous aveuglent. Les sons harmoniques, plus éthérés, représentent cette dimension insaisissable de la lumière, sa transparence.

Figure 17 – *Tableaux Montmartre*, « 1^{er} Tableau », cordes, mes. 19-20.

19

v.1: tasto, sans vibr.

vcs. & alt. (1/2): tasto, sans vibr.

cbs. pizz.

20

v.2, 1^{re} chaise : sons harmoniques

v.2, 2^e chaise & alt.(1/2): *sul pont*

Les gens et les voitures qui gravitent autour de la place, ajoutés aux immeubles qui l'encadrent, sont les éléments de couleurs dans cette toile. J'ai choisi de représenter ces couleurs avec les bois et, occasionnellement, avec les cuivres en solo ou en duo (fig.18).

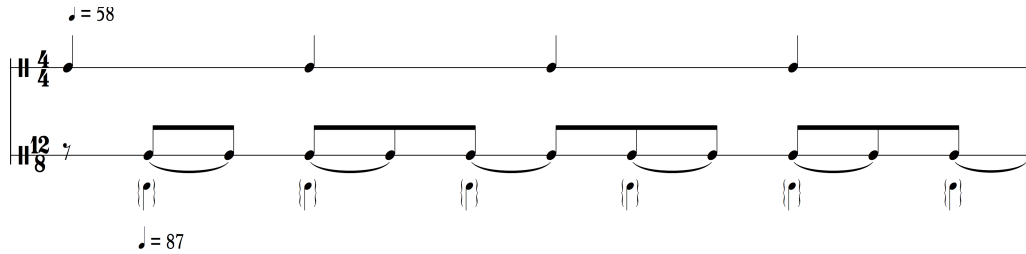
Figure 18 – *Tableaux Montmartre*, « 1^{er} Tableau », bois et cuivres, mes. 18-20.

L'indépendance linéaire et le caractère animé dans l'écriture des bois résultent d'une lecture de l'œuvre à un autre niveau, là où une histoire se révèle. En effet, les gestes rythmiques dans ce groupe orchestral animent la toile et, d'une certaine façon, la libèrent de son immuabilité. Le transfert musical que je fais, dans ma lecture narrative de *Place Pigalle sous la neige*, cherche à placer l'auditeur au centre d'une action possible. L'action que je propose est celle d'un chaos sonore probable à ce rond-point d'un quartier vivant. J'ai voulu, d'une certaine façon, faire ce que Mahler fait avec ses appels de coucou : « [...], des appels de coucou dans les pupitres des bois, retentissant dans le cours de la musique sans égard à la mesure ni au tempo, [...]. Sa musique cherche à saisir les voix non réglementées du vivant³² ». Pour rendre cette idée des voix non réglementées, j'exploite la polymétrie³³ possible en juxtaposant des mesures à 4/4 sur des mesures à 12/8. Je détermine deux pulsations de noires, chacune ayant son propre tempo (fig.19).

³² Theodor W. Adorno, *Mahler une physionomie musicale* [1960], Les Éditions de Minuit, Paris, 1976, p. 30.

³³ La polymétrie est la coexistence d'éléments musicaux dont le rapport à une pulsation sont indépendants les uns des autres.

Figure 19 – *Tableaux Montmartre*, « 1^{er} Tableau », polymétrie.



Voici le détail de mon calcul :

- 1) Vitesse de la noire en 4/4 et de la noire pointée en 12/8 = 58^{34}
- 2) Vitesse de la croche en 12/8 : $3 \times 58 = 174$
- 3) Vitesse de deux croches liées (♩) en 12/8 : $174 \div 2 = 87$

Les deux pulsations générées de la sorte servent d'assise indépendantes pour différents groupes instrumentaux. J'ai imaginé le mélange d'une musique de fanfare à celle du choral en sourdine. Les bois, comme autant de taches de couleurs représentatives des personnages colorés, donnent à l'ensemble une ambiance sonore qui tient du chaos organisé (fig.20).

³⁴ La valeur de la vitesse dans la métrique à 4/4 équivaut à la valeur d'une noire alors que dans la métrique à 12/8, la valeur de la vitesse est égale à la valeur de deux croches liées.

Figure 20 – *Tableaux Montmartre*, « 1^{er} Tableau », mes. 33-35.

Fait suite à ce passage, dont l'allure rappelle la poly-musique³⁵ chez Charles Ives, un *tutti* ou tous se rejoignent dans une métrique à 4/4³⁶. Le tableau se termine avec la réexposition de la deuxième phrase de la mélodie du choral ³⁷ pendant que la harpe et le piano énoncent un trait scalaire qui a un air de gamme *blues*³⁸.

³⁵ « Procédé pouvant être compositionnel consistant en l'audition simultanée d'êtres musicaux conçus de manière indépendante, que ce soit rythmiquement et/ou harmoniquement ». Philippe Malhaire, *Polytonalité : des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle* [2011], Paris, L'Harmattan, 2013, p. 320.

³⁶ Benoit Groulx, *Tableaux Montmartre*, partition d'orchestre, mes. 36.

³⁷ Voir fig. 16.

³⁸ Benoit Groulx, *Tableaux Montmartre*, Harpe et piano, mes. 43-45.

2^e Tableau

Illustration 2 – Armand Lourenço (1925-2004), *Ruelle à Montmartre*³⁹



Tiré de Rossini, Maison de Ventes aux Enchères, non daté
(<https://www.rossini.fr/lot/6566/1296735>),
© Succession Armand Lourenço / SOCAN 2020 Reproduit avec permission.

Tableau 4 – *Ruelle à Montmartre*, structure formelle.

Introduction	A	A'
mes. (65-78)	mes. (79-105)	mes. (106-110)
Flûte et basson (solos) Cordes antiphoniques	Alto (solo) Fond d'orchestre	<i>Tutti</i>
Prédominance d'harmonie en quarts et quintes	Harmonie modale	Harmonie modale

Cette toile d'Armand Lourenço a quelque chose d'étonnant et, je dirais même, si ce n'était du Sacré-Cœur qui apparaît dans la partie supérieure gauche, qu'elle pourrait être la représentation d'un paysage de la Rome antique. Je pense que cela tient, d'une part, à l'apparente austérité de la scène et, d'autre part, à la présence des couleurs ocres, des jaunes vieillis de gris qui colorent l'architecture en présence, imposante mais peu ornée. Tout cela donne à l'ensemble une atmosphère de solitude. La lecture que je fais du tableau souligne donc en partie l'impression cognitive qu'il laisse sur moi. C'est sous l'angle impressionniste que j'envisage la construction d'une musique

³⁹ Avec l'aimable autorisation de l'Étude Rossini, Paris.

appropriée à l'œuvre de Lourenço. Je dresse ici un tableau résumant ces impressions et les moyens que j'utilise pour les rendre musicalement.

Tableau 5 – Ruelle à Montmartre, traitement orchestral des impressions cognitives.

Impressions	Traitement musical
Antique, ancien	Quartes, quintes, octaves
Solitude	Solistes
Espace, écho	Antiphonique, réponse
Immobilité, statisme	Minimalisme
Aride, austère	Registre extrême aigu

Sur un fond de cordes retenu de la *promenade* précédente, la musique de ce tableau commence par un appel de la flûte. Elle est un personnage solitaire à la recherche d'un complice. Les cordes font écho à cet appel, comme un son réverbéré sur les murs de pierre. Cet écho est complexe, son organisation harmonique est structurée, par rapport aux notes mélodiques de la flûte, en quartes, quintes ou octaves, à l'image de l'organum primitif⁴⁰.

Figure 21 – Tableaux Montmartre, « 2^e Tableau », mes. 65-71.

Il se dégage de cette scène un certain statisme et, à l'opposé de la toile de Charles Malle, il y a ici absence de mouvement. C'est au fond de cordes qu'incombe la responsabilité de suggérer cette

⁴⁰ « [...], outre des chants parallèles à l'octave, un organum à la quinte et un à la quarte. Tous deux sont écrits par rapport à une voix préexistante : la *vox principalis* ou *cantus* ». Ulrich Michels, *Guide Illustré de la Musique Vol. I*, [1977], Traduit de l'allemand par Jean Gribenski et Gilles Léothaud, (Paris), Fayard : Les indispensables de la musique, 1988, p. 199.

immobilité tranquille. La physique nous enseigne qu'au niveau atomique, un objet solide, en apparence immobile, grouille de micro-mouvements. En ce sens, le fond de cordes⁴¹ qui exprime une modalité unique, celle de *sol* mineur, est activé de micro-mouvements appartenant à son champ. Le statisme harmonique se veut être le parallèle à l'impression du temps arrêté dans la toile de Lourenço. Je réalise ces micro-mouvements en créant de légers accents asynchrones de par les changements de direction d'archet non synchronisés. Chez les alti, ce déphasage dans les coups d'archet fait entendre, à un niveau très subtil, deux métriques simultanées : une à 4/4 et une à 3/4. À ce flou pulsant du fond de cordes vient s'ajouter une strate secondaire. Celle-ci suggère une métrique binaire mais aussi, entre ces deux parties, un canon à la noire. La conséquence de toute cette mécanique est que le temps semble suspendu, intangible. Il nous est difficile d'y trouver un point de repère temporel solide.

Figure 22 – *Tableaux Montmartre*, « 2^e Tableau », mes. 79-82.

The musical score for measures 79-82 of 'Tableaux Montmartre', '2e Tableau', shows a complex interplay of rhythms. The woodwinds (cl. and fl.) play a 'strate secondaire' in 4/4 time, marked 'sensation binaire'. The strings (Violons 2 and Alti) play a 'pulsation de 3, décalée' in 3/4 time, also marked 'sensation binaire'. Arrows indicate 'changement d'archet' (change of bow direction) for the strings. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time.

La strate secondaire, en blanches, est l'élément principal avec lequel je construis le crescendo du tableau⁴². À son paroxysme, les deux voix en canon ont des mouvements inverses. De cette façon, la croissance de l'amplitude orchestrale ajoute à l'effet de crescendo.

⁴¹ Benoit Groulx, *Tableaux Montmartre*, partition d'orchestre, mes. 79 à 106.

⁴² Le premier crescendo en question est entre les mesures 86 et 92.

Figure 23 – *Tableaux Montmartre*, « 2^e Tableau », mes. 102-105.

Dans ce tableau, je donne la mélodie principale à l’alto solo. Le registre extrême de l’instrument est sollicité et l’instrumentiste fait grand usage de la quatrième corde. Cette dernière est très perçante et un peu nasillarde. Cela en fait un bon compagnon pour les bois⁴³, à qui est en partie assignée la strate secondaire. Qui plus est, le caractère associé à la sonorité de la corde de *la* est représentatif de l’ambiance aride et austère que je veux souligner. J’ai conçu la mélodie de façon strophique. Chacune des strophes prend de l’ampleur, au regard de son ambitus, par rapport à la strophe précédente et, ce faisant, elles incorporent graduellement les notes qui donne au *sol* mineur tonique certaines spécificités modales.

Figure 24 – *Tableaux Montmartre*, « 2^e Tableau », mes. 79-93.

Le Tableau se conclut par un *tutti* orchestral *fortissimo*. Je l’ai planifié en trois strates superposées. Il y a premièrement la mélodie. Elle est dans le mode de *la* éolien, avec une inflexion phrygienne passagère (fig. 25, mes. 108 et 109). Il y a deuxièmement la basse. Elle semble être

⁴³ Samuel Adler, *The Study of Orchestration, Second Edition*, New York, W.W. Norton and Company, 1989, p. 71.

dans un mode mineur dont la tonique est *ré* mais, cette impression est contredite lorsque sa destination finale prend la tournure d'une cadence phrygienne en *la* mineur. Il y a finalement, disposés entre la mélodie et la basse, les cuivres qui nous ramènent à cette idée première, celle d'une scène proche de la Rome antique. Pour y parvenir, je favorise dans cette troisième strate des structures harmoniques bâties en quarts et en quintes.

Figure 25 – *Tableaux Montmartre*, « 2^e Tableau », mes. 106-110.

The musical score consists of three staves:

- (mélodie):** Measures 106-110. It features a sequence of notes with triplets (3) and a phrygian mode indicated by a bracket labeled 'phrygien'.
- (cuivres):** Measures 106-110. It features chords and intervals marked with '5^{ve}' and '4^{ve}'. A bracket labeled '(phrygien)' is also present.
- (basse):** Measures 106-110. It features a descending line with a 'cadence phrygienne' and a 'T.' (Tonic) marking. The key signature is one flat (B-flat).

3^e Tableau

Illustration 3 – Kees Van Dongen (1877-1968), *Le Moulin de la Galette*⁴⁴



Non daté, © Succession Kees Van Dongen / SOCAN 2020
Reproduit avec permission.

Tableau 6 – *Le Moulin de la Galette*, structure formelle.

Forme miniature (une partite)

mes. (128-138)

Orchestre à effectif réduit

Pointillisme

Cette œuvre de Kees Van Dongen s'inscrit dans le courant néo impressionniste aussi appelé pointillisme : « Divisionnisme, Pointillisme, Néo-Impressionnisme, les termes ne manquent pas pour désigner la pratique inaugurée par Seurat, [...]»⁴⁵. Les artistes ayant peint ainsi, contrairement

⁴⁴ Avec l'aimable collaboration de Sherri Jackson de Bridgeman Images USA qui m'a fourni une image haute résolution.

⁴⁵ Châtelet, Albert, « Le Post - Impressionnisme », dans Albert Châtelet et Bernard-Philippe Groslier (éd.), *L'histoire de l'art*, Paris, Larousse, 1995, p. 703.

à ceux qui les précèdent, évitaient de mélanger les couleurs. Ils procédaient plutôt par taches juxtaposées, par points. La toile s’appréciait à une certaine distance, comme si l’éloignement fondait le tout. Cette approche « divisionniste » trouve aussi écho dans la sphère musicale. Voici une définition de cette technique appliquée à l’art musicale :

Pointillism in music consists of notes separated by octave displacements, rest, contrasting articulations and dynamics, or any combination of these. [...]Flow is weakened by drastic leaps and spaces; direction is splintered by lack of recognizable pitch motion; and points of arrival are often difficult to find owing to multiple high notes and leaps.⁴⁶

Pour la mise en musique de ce tableau, je propose donc une autre approche : je fais une association stylistique entre deux formes d’art, en d’autres mots, je transfère une technique propre à un style d’un médium artistique à un autre. Cela ressemble au dispositif de la citation que l’on rencontre souvent dans la musique postmoderne mais ici, je cite non pas un thème mais plutôt une modalité d’expression propre au courant de la peinture dite pointilliste par le transfert d’une facette de sa technique vers le médium musical qui connut lui aussi, un mouvement artistique similaire. Ma lecture est double car j’ajoute aussi une dimension narrative à mon interprétation de l’œuvre. Celle-ci tient au fait que cet endroit du quartier Montmartre, le Moulin de la Galette, était festif. On y buvait et on y dansait. Ce tableau musical tente d’illustrer l’ambiance de fête avec une valse. En revanche, le rythme déjanté de cette danse, conséquent de sa facture pointilliste peut rendre difficile la compréhension du tableau, si on en est trop près. Le tableau suivant détaille les correspondances entre le médium illustratif et le médium musical.

Tableau 7 – *Le Moulin de la Galette*, correspondances stylistiques.

Pointillisme en peinture	Pointillisme en musique
Division des couleurs, sans mélange	Peu de doublures orchestrales Le matériau harmonique diffère du matériau mélodique
Espaces blancs du canevas visibles	Déplacements d’octave, pas de mouvements conjoints
Taches de couleurs	Touches orchestrales

Je divise la toile de *Van Dongen* en deux parties horizontales. La première occupe le tiers supérieur et la seconde occupe les deux tiers inférieurs. La partie inférieure, plus dense et sombre dans son

⁴⁶ David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer*, Schirmer Thomson learning, 1997, p. 71.

coloris, comporte quelques mélanges de couleurs alors que la partie supérieure du tableau, en teintes pastels, est plus fidèle à l'esprit du pointillisme. Pour rendre compte de ces aspects dans ma composition, j'exploite ces deux éléments : rythme décousu et déplacements d'octaves dans la mélodie confiée au piano, dont l'éclat est représentatif des jaunes, des bleus et des verts pâles au tiers supérieur de la toile et, d'autre part, un rythme standardisé évoquant la valse aux clarinettes et bassons, dont le timbre chaud et riche convient aux couleurs denses qui se superposent légèrement au bas de la toile. Cette pièce est composée dans la forme d'une *miniature*.

Figure 26 – *Tableaux Montmartre*, « 3^e Tableau », mes. 128-132.

The musical score is for measures 128-132 of the piece 'Tableaux Montmartre, 3^e Tableau'. It features four staves: Clarinette en Sib, Clarinette basse en Sib, Basson 1, and Basson 2, followed by a Piano part. The Clarinet and Bassoon parts have a melodic line with a star marking a specific note. The Piano part has a more complex, rhythmic line with octaves and triplets.

★ Ce *mi* qui descend au *ré* à la clarinette est retenu au premier basson, cela correspond aux couleurs qui, sur la toile, se superposent légèrement.

Pour la conception harmonique et mélodique de ce tableau, j'utilise une technique de symétrie pour générer le matériau de base, en voici la mécanique⁴⁷ : j'ai déterminé au préalable trois types d'accords de quatre sons dont les structures intervalliques, calculées en demi-tons de bas en haut, sont les suivantes : **A** [4-5-5], **B** [4-4-2], **C** [3-4-4]. Je les ai choisis pour leur sonorité, librement. L'ordre d'apparition successive des accords est basé sur le coefficient (2-1-1), c'est-à-dire que nous aurons, à répétition, deux accords **A**, un accord **B** et un accord **C**. Les fondamentales sur lesquelles seront

⁴⁷ J'ai appris cette technique de M. Massimo Rossi.

construites les structures harmoniques sont aussi choisies et ordonnées selon une opération visant un profil symétrique dont la formule est, en demi-tons descendants, est : 2-3-1-4-3-2-4-1⁴⁸. Voici les trois accords type, (A, B et C) et la progression harmonique résultante des opérations symétriques. Ces accords seront utilisés chez les bassons et les clarinettes, avec doublures à l’octave aux flûtes.

Figure 27 – Tableaux Montmartre, « 3^e Tableau », harmonies symétriques.

The figure displays musical notation for three chord types (A, B, C) and a harmonic progression. The chords are defined by their notes and intervals:

- Chord A:** Notes G4, B4, D5. Interval: [4-5-5]
- Chord B:** Notes F#4, A4, C5. Interval: [4-4-2]
- Chord C:** Notes E4, G4, B4. Interval: [3-4-4]

The harmonic progression below shows a sequence of chords and intervals:

Chords: A, A, B, C, A, A, B, C, A, A, B, C, A

Intervals (in demi-tons): -2, -3, -1, -4, -3, -2, -4, -1, -2, -3, -1, -4

La règle qui détermine les notes mélodiques, celles attribuées au piano, est la suivante : Elles doivent exclure les notes présentes dans l’harmonie du moment et celles de l’harmonie suivante. J’associe ainsi la notion de *divisionnisme*⁴⁹ en peinture à la séparation du matériau harmonique du matériau mélodique en musique. Voici l’illustration de ce principe au début du tableau (fig.28).

⁴⁸ Ces chiffres correspondent à la distance en demi-tons entre les fondamentales successives.

⁴⁹ « Divisionnisme, Pointillisme, Néo-Impressionnisme, les termes ne manquent pas pour désigner la pratique inauguré par Seurat, et tous se valent, chacun reflétant vraiment l’un de ses caractères, la division du ton, la touche en point, [...] ». Larousse, *L’histoire de l’art*, p. 703.

Figure 28 – *Tableaux Montmartre*, « 3^e Tableau », mes. 128-130.

The musical score is divided into three systems. The top system shows a 'bassin de notes mélodiques' (melodic note pool) with three sections labeled A, A, B, and C. The middle system is for the Piano, featuring '8va' markings and 'loco' passages, with a 'note commune' (common note) indicated. The bottom system is for the Clarinettes et Bassons, also featuring sections labeled A, A, B, and C. Arrows connect the melodic pools to the piano and woodwind parts.

L'orchestration de ce tableau vise pareillement l'esprit du pointillisme. Il y a quelques touches orchestrales aux cordes, en *pizzicato* ou en sons harmoniques. Quelques doublures de résonances et de légers ajouts aux percussions. Cette coloration orchestrale, fait écho aux taches de couleurs ici et là. Elle cherche à unifier les deux éléments principaux que j'ai associés à la division horizontale de la toile en deux parties. En ce sens, elle a un rôle similaire au recul que prendrait l'observateur face à la toile de Van Dongen. En l'observant à distance, il voit se fondre dans un tout, les éléments pointillistes.

4^e Tableau

Illustration 4 – Eugène Paul (1885-1975), *Montmartre*⁵⁰



Non daté, © Succession Eugène Paul / SOCAN 2020
Reproduit avec permission.

Tableau 8 – *Montmartre*, structure formelle.

Poursuite (introduction)	Poursuite	<i>Quasi boléro</i>	Conclusion
mes. (146-150)	mes. (150-167)	mes. (168-185)	mes. (186-198)
Texture rythmique	Hautbois solo et basson solo concertants	Rythme éclaté de <i>boléro</i>	Fait office de <i>promenade</i> au <i>Tableau</i> final
Sérialisme libre	Sérialisme libre	Sérialisme libre	Harmonie miroir sur note pédale

Cette œuvre d'Eugène Paul me frappe par son dynamisme. Bien que la gouache fixe ce qui s'y passe, cette rue menant au Sacré-Cœur m'apparaît pourtant très animée et un sens de direction y est très présent. Il y a d'une part les traits rapides, furtifs, que le peintre a couchés sur la toile et, d'autre part, les deux caractères centraux qui semble fuir vers l'intérieur. Cette lecture du tableau

⁵⁰ Avec l'aimable don de Stéphane Guillosson, de France Art Diffusion, qui m'a fourni une photographie personnelle.

a fait pencher mon écriture dans un univers principalement narratif, univers dans lequel je campe les deux protagonistes dans une fiction policière. En fait, ils fuient d’hypothétiques gendarmes qui sont à leurs trousses. Au point de vue de sa forme, cette poursuite est construite en trois parties. Nous avons premièrement la poursuite comme telle. Elle est conçue comme un duo concertant dans lequel le hautbois solo et le basson solo personnifient nos deux protagonistes en fuite. Puis vient un passage *quasi bolero*. Ce boléro est atypique en raison de sa métrique insolite et du rythme harmonique qui se contracte progressivement. Cela a pour but de représenter la traque qui se resserre sur nos deux fuyards. Enfin, le tableau se termine par une *coda* qui ramène le thème des promenades. Cette *coda* assume deux fonctions. La première est narrative et suppose que nos deux personnages ont trouvé refuge au Sacré-Cœur. La seconde est d’ordre formelle et agit comme introduction au tableau final. Cela fait en sorte que nous voyons poindre la dimension narrative en sous-texte de la *promenade* ; la destination du voyage est, inévitablement, dans le premier pas. Le tableau suivant détaille ma double lecture de cette toile de Gen-Paul.

Tableau 9 – *Montmartre*, lecture narrative et descriptive.

Lecture narrative	Lecture descriptive	Moyens musicaux
Fiction policière : Poursuite de deux individus en fuite		Univers sonore : films policiers, poursuite duo concertant
Vision du Sacré-Cœur		Thème de la <i>promenade</i> (conclusion)
	Fluidité et épaisseur des traits	<i>Glissandi</i> et lignes conjointes perpétuels en <i>tremolo</i> et <i>flutter tongue</i>

L’univers sonore de ce tableau a ressemblé à la trame sonore d’un film policier des années 1970. Les compositeurs de musique de film de cette époque mêlaient les genres et il n’était pas rare de voir cohabiter dans une trame sonore, et la musique de jazz et la musique classique⁵¹. J’ai donc construit l’atmosphère musical de la « poursuite » autour de trois éléments principaux, le premier

⁵¹ *The French Connection* (1971) de William Friedkin et dont Don Ellis a réalisé la trame sonore en est un exemple.

1₀

1 2 3 4 5 6 7

motif principal (avec T₀)

5 1 4 3 6 2 7

accord à partir de T₂ (r₂): partition d'orchestre (mes. 149)

5 1 4 3 6 2 7

146 $\frac{3}{4}$ 7 $\frac{3}{4}$ 5 1 4 3 6 147 $\frac{6}{8}$ 2 7 5 1 4 3 (111) 5 148 $\frac{2}{4}$ 1 4 3 6 2 149 $\frac{3}{4}$ 7 $\frac{3}{4}$ 5 1 4 3

Figure 31 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Tableau », mes. 151-154.

151 Hautbois solo

(T₈)

Basson solo

(T₈)

(T₂)

(T₁₁)

notes non communes à T₈ et T₇

notes non communes à T₂ et T₁₁

Accords accentués

(accord répété)

Ligne secondaire

(T₈) : 1 2

(T₂) : 2

motif principale

(T₇) : 2 7

3 4 5 1 4 3 6

7 5 1 4 3 6

4 3 6 2

La ligne secondaire énonce dans l'ordre les notes du mode. Sa fonction est descriptive et tient lieu et place des traits caractéristiques dans l'œuvre de Gen-Paul : fluides, relativement gras et sans retouches. Ils semblent avoir été tracés d'un geste souple et sans hésitation. Dans la partition d'orchestre, la ligne secondaire est orchestrée soit aux premiers violons en *tremolo* doublés avec la seconde clarinette, soit aux premier ou troisième cor doublé en octave aux clarinettes. Les clarinettes jouent en *flutter tongue* et, comme pour le jeu en *tremolo* des premiers violons, la texture sonore qui en résulte possède cette « épaisseur » recherchée, similaire aux traits du tableau⁵². La deuxième partie de cette poursuite est en contraste frappant avec celle qui précède. J'ai voulu proposer un changement de paradigme et placer l'auditeur dans la position des gendarmes de telle sorte qu'il a maintenant leur point de vue sur la scène ; celle d'une traque qui se resserre. Trois éléments de facture musicale alimentent la dimension narrative de ce passage. Il y a premièrement

⁵² Benoit Groulx, *Tableaux Montmartre*, partition orchestrale, v.1 et cl. 1, mes. 151 à 155. Puis, v.1 et cor solo, mes. 156 à 159. Finalement, cor 3 (1) en *fa* et cl. 2 (1) (*flutter tongue*), mes. 160 à 167.

le rythme déjanté qui fait allusion au rythme d'un *boléro*. La métrique changeante et le positionnement de la basse concourent à l'éclatement recherché. Je mets ici en parallèle la rythmique du *Bolero* de Maurice Ravel et la façon avec laquelle je traite cette danse dans mon tableau.

Figure 32 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Tableau », rythme de boléro, mes. 173-177.

Rythme de boléro dans le *Bolero* de Maurice Ravel

Rythme de boléro dans le *Montmartre*

Pendant que défile ce rythme, les accords de cuivres sont écrits dans une rythmique qui se contracte et s'allonge, cela est pour illustrer le jeu de « cache-cache » dans cette chasse à l'homme (fig. 33).

Figure 33 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Tableau », contraction rythmique, mes. 168-171.

Quasi bolero $\text{♩} = 70$

Dans la figure précédente, le jeu des nuances, dont le relief est en « *crescendo decrescendo* » ajoute de la tension au stress de cette scène et met en évidence la dimension rythmique de l'écriture. Le choix des notes qui me servent pour former ces accords est tributaire de la superposition de deux

transpositions du mode⁵³ et, pour choisir les notes mélodiques, je procède encore une fois par discrimination en évitant, à quelques exceptions près, les notes présentes dans les accords. La figure suivante en est un exemple.

Figure 34 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Tableau », accords et mélodie, mes. 172-175.

Mélodie

Accords

* La présence de ces notes fait entorse à la règle que je me suis donnée.

La troisième et dernière partie de la poursuite est une *coda* dans laquelle le thème des *promenades* revient tout en douceur, contre une pédale de *mi b* qui ponctue obstinément le discours. Ce *mi b* est l'illustration sonore des cloches du Sacré-Cœur; serait-ce l'endroit où se sont réfugiés nos deux bandits ? L'organisation harmonique de cette coda est schématisée dans la figure suivante. Elle se résume à une progression de six accords à quatre sons organisés comme suit; le cycle des trois dyades supérieures, lorsqu'arrivé à terme, passe au niveau inférieur pendant que le cycle des trois dyades inférieures passe au niveau supérieur. Ces deux strates harmoniques tournent autour du point fixe qu'est le *mi b*.

Figure 35 – *Tableaux Montmartre*, « 4^e Tableau », harmonie à la coda.

note pédale

⁵³ Voir fig. 29.

5^e Tableau

Illustration 5 – Georges Braque (1885-1975), *Le Sacré-Cœur de Montmartre* (1910)⁵⁴



n° inv. : 979.4.18, Donation de Geneviève et Jean Masurel en 1979
LaM, Lille Métropole musée d'art moderne d'art contemporain et d'art
brut, Villeneuve d'Ascq, © Succession Georges Braque / SOCAN 2020
Copyright photographique : Muriel Anssens Reproduit avec permission.

Tableau 10 – *Le Sacré-Cœur de Montmartre*, structure formelle.

Introduction	A	B	C
mes. (199-209)	mes. (210-224)	mes. (225-228)	mes. (229-240)
Caractère majestueux	<i>Promenade</i>	Illustration sonore des cloches du <i>Sacré-Cœur</i>	Pastiche de la <i>Grande porte de Kiev</i> (Moussorgsky)
Tuilage harmonique et timbrale	Antiphonie entre les sections de l'orchestre	Motif <i>a</i> des promenades	Développement contrapuntique des motifs <i>a</i> et <i>b</i> des <i>promenades</i>

Georges Braque donne à sa représentation du Sacré-Cœur une dimension imposante, presque pharaonique. Du courant cubiste, mouvement artistique dans lequel l'œuvre s'inscrit, en

⁵⁴ Avec l'aimable autorisation du Musée LaM-Lille Métropole qui m'a fourni une image haute résolution.

ressort la sensation d’empilement; empilement des pierres certes mais aussi celui des couleurs et des formes géométriques. Mon intention musicale est de faire ressortir la prestance de cette basilique ainsi représentée en plus de souligner l’imbrication des blocs, et, oserais-je dire, des *cubes*. Dans mes *tableaux Montmartre*, la musique associée à cette toile tient lieu et place de la musique de *La Grande Porte de Kiev* des *Tableaux d’une Exposition*. Je reprends le thème de la *promenade* et je cite librement certaines bribes de la musique de *La Grande Porte de Kiev*, comme un hommage à son compositeur que j’ai appris à connaître durant l’écriture de ma composition. Le Sacré-Cœur est aussi le lieu où notre marcheur termine son périple. Ainsi, la parenté thématique des *promenades* et du tableau final donne à *Tableaux Montmartre* une dimension introspective, à savoir que, le sens de tout voyage réside en partie dans le voyage en lui-même.

Voici le tableau détaillant ma lecture de cette toile de Georges Braque ainsi que les procédés musicaux pour en rendre compte.

Tableau 11 – *Le Sacré-Cœur de Montmartre*, lecture impressionniste et descriptive.

Lecture impressionniste	Lecture descriptive	Moyens musicaux
Aspect imposant, Gigantisme , dimension religieuse		Orchestration riche, dense et puissante Caractère solennel
	Empilement des pierres, juxtaposition et collision des formes géométriques	Contrepoint de lignes et de strates instrumentales, harmonie pyramidale

À l’observation du tableau de Georges Braque, nous remarquons que l’empilement des blocs de couleurs implique des tuilages de telle sorte qu’une pierre peut en supporter plus d’une. Je transpose cette idée par une écriture contrapuntique dans laquelle des masses ou des lignes n’ont pas tous la même longueur horizontale (fig.36).

Figure 36 – *Tableaux Montmartre*, « 5^e Tableau », écriture contrapuntique, mes. 199-205.

Bois

Cors

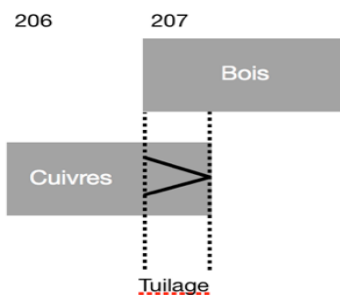
Cuivres

Cordes

* syncopes internes

Pour imbriquer les différents groupes instrumentaux, je procède par transition de timbres. Ces groupes instrumentaux sont aux formes géométriques ce que les timbres sont aux couleurs de ces formes. La figure suivante schématise le passage du *choral* qui passe des cors et de la troisième trompette aux bois⁵⁵.

Figure 37 – *Tableaux Montmartre*, « 5^e Tableau », Tuilage orchestral, mes. 206-207.



Pour la grande finale de ce tableau, j'ai utilisé le dispositif du contrepoint imitatif. Cela a pour but d'imager la fluidité en termes de continuité dans l'agencement des pierres du *Sacré-Cœur*. Ce faisant, les motif a et b se superposent, comme le feraient les strettes serrées d'une fugue. Le tout est

⁵⁵ Benoit Groulx, *Tableaux Montmartre*, partition d'orchestre, mes. 206.

dans un esprit d'échafaudage, similaire à l'appareillage nécessaire dans la construction des bâtiments de cette envergure.

Figure 38 – *Tableaux Montmartre*, « 5^e Tableau », contrepoint imitatif, mes. 236-240.

The musical score for Figure 38 consists of six staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled as follows: fl. (flute), cr. (clarinet), tbn. 1 + vcs. (trumpet 1 + violin/celesta), tbn. 2 (trumpet 2), cbs. (cello/bass), and v.1 et alt. (violin 1 and alto). The score covers measures 236 to 240. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature starts in 7/4, changes to 5/4 in measure 238, and returns to 7/4 in measure 240. The score features imitative counterpoint, with motifs 'a' and 'b' being passed between instruments. Motif 'a' is a four-note ascending scale (B-flat, A, G, F), and motif 'b' is a four-note descending scale (E-flat, D, C, B-flat). The score also includes augmentations of these motifs. The flute (fl.) plays motif 'a' in measure 236, followed by motif 'b' in measure 237. The clarinet (cr.) plays motif 'a' in measure 237, followed by motif 'b' in measure 238. The trumpet 1 and violin/celesta (tbn. 1 + vcs.) play motif 'a' in measure 238, followed by motif 'b' in measure 239. The trumpet 2 (tbn. 2) plays motif 'a' in measure 239, followed by motif 'b' in measure 240. The cello/bass (cbs.) plays motif 'a' in measure 240. The violin 1 and alto (v.1 et alt.) play motif 'a' in measure 240. The score also includes a 'pédale' (pedal) section in measure 238, where the cello/bass plays a sustained note. The score ends with a double bar line in measure 240.

Ce tableau musical bien que conclusif dans son esprit, nous ramène au début du voyage dans son vocable. En cela, il révèle le potentiel intrinsèque à toute chose, qu'elle soit d'ordre artistique, scientifique ou autre. La musique que Moussorgski a composée pour *Tableaux d'une Exposition* a donné lieu, pour ma part, à une opportunité de voyage musical très stimulante. Dans *Tableaux Montmartre*, je suis le marcheur qui admire différentes œuvres d'artistes peintres ; à travers elles, j'ai été touché par l'atmosphère et la vie de ce quartier.

Chapitre 2 — *Lumière fossile*

Illustration 6 – *Le rayonnement fossile*⁵⁶

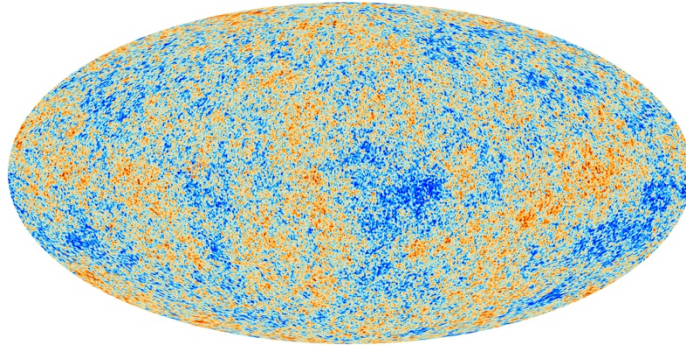


Photo : ESA, Reproduit avec permission.

Commande de l'Orchestre de l'Université de Montréal, interprétée en première mondiale le 12 octobre 2019, sous la direction de M. Jean-François Rivest.

L'explosion initiale qui a vu naître notre univers remonte à quatorze milliards d'années. Pendant les 380 000 années qui suivirent ce Big Bang, l'univers ne représentait encore qu'un plasma opaque de particules élémentaires en fusion si dense et si chaud que la lumière ne pouvait s'en échapper. Au fur et à mesure que l'univers nouvellement créé prit de l'expansion cependant, celui-ci finit par se refroidir suffisamment pour laisser s'échapper les premières particules de lumière qui éclairèrent le cosmos. Les traces de ce voyage cosmique originel sont encore observables aujourd'hui. Le rayonnement fossile est un marqueur du temps qui se compte en milliards de réverbères⁵⁷.

Lumière fossile pose une triple regard sur ce phénomène cosmologique. Le premier l'aborde d'un point de vue narratif et la saveur musicale qui en ressort à des relents de musique de film, empreinte d'un certain romantisme. Le second regard se fait sous la loupe d'un scientifique et donne à entendre ce phénomène à un degré infinitésimal ; Que se passe-t-il au niveau atomique ? Enfin, avant

⁵⁶ Source : ESA (http://www.esa.int/Science_Exploration/Space_Science/Planck/Planck_reveals_an_almost_perfect_Universe).

⁵⁷ Igor et Grichka Bogdanov, *Le Mystère du Satellite Planck. Qu'y avait-il avant le Big Bang*, Paris, Groupe Eyrolles, 2013, p. 69-77 (je vulgarise).

la coda finale, c'est une vision allégorique de notre histoire cosmique que je propose, comme la danse d'un chorégraphe divin.

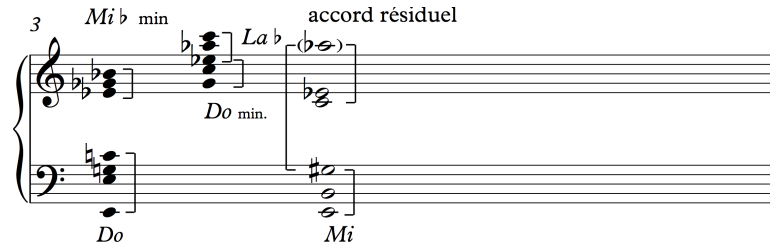
2.1 Lumière fossile – 1^{er} regard

Tableau 12 – *Lumière fossile, 1^{er} regard, structure formelle.*

A :	Big Bang initial (mes. 1-3)	Cluster harmonique
	<u>L'univers se refroidit</u> (mes. 4-20)	1^{er} Thème & Fragments mélodiques
	<u>La trace de lumière</u> se dessine (mes. 21-42)	2^e Thème Violon solo (mes. 21-30)
		Transition (mes. 30-31)
		2^e Thème Développement orchestral (mes. 32-42)
	<u>Premier éclat</u>	3^e Thème 1 ^{er} climax (mes. 43-48)
	<u>Acalmie</u>	1^{er} Thème Retour tronqué (mes. 49-55)
	<u>Accumulation d'énergie</u>	4^e Thème (tête) Duo cor anglais & Violoncelle solo (mes. 56-64)
	<u>Deuxième éclat</u>	4^e Thème (complet) <i>Tutti</i> orchestral (mes. 65-77)

Transposé à l'univers musical, le magma initial, compact et doté d'une énergie phénoménale, prend la forme d'un *cluster* harmonique. Cette grappe est construite par la superposition d'accords dont l'orchestration spécifique a pour effet de les séparer au point de vue de leur timbre. De plus, cette grappe harmonique est dynamique, c'est-à-dire qu'il recèle un mouvement interne. Ce mouvement correspond à celui des molécules en fusion. Il se réalise dans la partition par des gestes de broderies d'accords entre les différents groupes instrumentaux. L'accumulation d'énergie nécessaire à l'éclatement aboutit à une masse harmonique construite comme un poly corde. Cet accord complexe est segmenté en cinq triades (fig. 39, mes. 3). Deux de ces accords perdurent en tant que son résiduel en tuilage avec le début de la partie suivante qui représente, elle, le refroidissement de l'univers.

Figure 39 – *Lumière fossile*, cluster et accord résiduel, mes. 3.



Je reprends le concept de batteries entre différents accords pour illustrer le refroidissement de l'univers et sa conséquence; la libération des particules de photons. J'ai orchestré au piano, aux deux harpes, aux premiers et aux seconds violons cette mécanique de mouvement perpétuel duquel s'échappent les fragments mélodiques des bois, qui eux représentent les photons libérés. La mélodie principale qui raconte l'histoire cosmique en filigrane est attribuée aux contrebasses et aux cors en *fa*. Son relief met en opposition les qualités majeures et mineures de l'intervalle de tierce.

Figure 40 – *Lumière fossile*, 1^{er} thème, mes. 5 et 14.



La structure harmonique des batteries est la métaphore d'un autre concept théorique de la physique moderne; le saut quantique. Selon cette théorie, il peut y avoir un changement d'état instantané, sans que le facteur temps n'entre en jeu. J'ai joué avec cette idée en bâtissant les batteries harmoniques autour des intervalles de quintes (quartes) ou de sixtes dont la nature est changeante dépendamment de la note qu'on y ajoute pour en faire une triade. Par exemple, l'intervalle [*si b - mi b*] appartiendra à une triade mineure si on y ajoute un *sol b* mais si la note ajoutée est *sol*, l'accord résultant sera une triade de *mi b* majeur. Cette note ajoutée est donc comparable à la position d'un observateur pour qui la nature d'une chose est variable selon le point de vue à partir duquel il l'observe.

Figure 41 – *Lumière fossile*, ambivalence harmonique, mes. 4 et 9.

Figure 41 shows musical notation for measures 4 and 9. The Harp 1 (Hrp. 1) and Harp 2 (Hrp. 2) parts play chords labeled *Mi* \flat min. and *Mi* \flat maj. The Piano (Pno.) part plays a sequence of chords labeled *Si* min. and *Si* maj. with an ellipsis indicating continuation.

Les photons qui se libère laissent progressivement une trace. La première trace de lumière visible est incarnée par le solo du premier violon. Encore une fois, l'intervalle de sixte ou de tierce par inversion est fondamental dans la facture mélodique de ce deuxième thème dont la structure intervallique est tributaire de cet intervalle.

Figure 42 – *Lumière fossile*, 1^{er} violon, solo, 2^e thème, mes. 22.

Figure 42 shows musical notation for the first violin solo, measures 22 and 27. The tempo is marked *sul G molto rubato*. The notation includes various interval labels: 3^{ce} min. , 3^{ce} maj. , 6^{te} maj. , and 6^{te} min. .

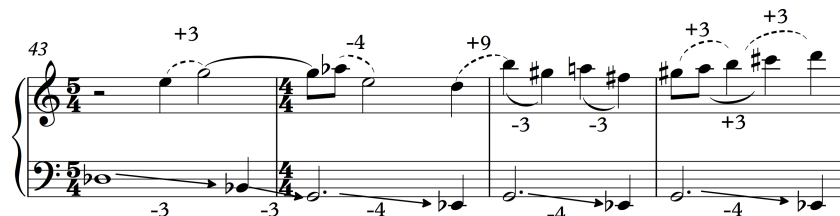
Le prochain évènement d'importance cosmologique dans cette trame musico-narrative survient au premier climax orchestral. Celui-ci pourrait être associé à la naissance d'une étoile. Trois éléments distinctifs composent ce climax :

1. le centre, comme un noyau atomique central, instrumenté aux cuivres durs et tournant autour de trois accords en relation de tierce mineure.

Figure 43 – *Lumière fossile*, 1^{er} climax, cuivres durs, mes. 43-46.

Figure 43 shows musical notation for the first climax, measures 43-46. The notation includes notes labeled *Sol*, *Si* \flat , and *Ré* \flat . The bass line shows a sequence of notes with intervals of $+3$ and -3 .

- Figure 44 – *Lumière fossile*, 1^{er} climax, mélodie principale et basse, cordes, mes. 43-46.**



- Figure 45 – *Lumière fossile*, 1^{er} climax, strate polytonale, bois, mes. 43-46.**



⁵⁸ Benoit Groulx, *Lumière fossile*, partition orchestrale, mes. 56 à 64.

Figure 46 – *Lumière fossile*, 2^e climax, 4^e thème (fin), mes. 69-73.

fls., picc., htb. et glock.

69

cls., v2., cel. et crs.

accrétion déphasée

(tutti homorythmique)

(4^e thème, fin)
v. l., alt., et tbn.

doublé br. de la ♭

passage

nota cambiata

La ♭ Ré La ♭

Une courte transition nous conduit à la deuxième grande partie de l'œuvre, celle où l'on observera le phénomène du rayonnement fossile sous la loupe du scientifique. L'harmonie de cette transition est construite en utilisant des notes pivots reliant entre eux des accords non fonctionnels. Le célesta énonce la tête du tout premier thème sur un accord de résolution typique de la musique de film de science-fiction⁵⁹.

Figure 47 – *Lumière fossile*, transition vers la 2^e partie, mes. 74-75.

74

célesta

tête du 1^{er} thème

harmonie

sol ♯ = la ♭ do ♯ = si ♯ la ♭ = sol ♯

accord de 9^e min. avec 7^e maj. ajoutée

⁵⁹ Lors des répétitions d'orchestre, le chef Jean-François Rivest a nommé cet accord : « accord E.T. »!

2.2 Lumière fossile – 2^e regard

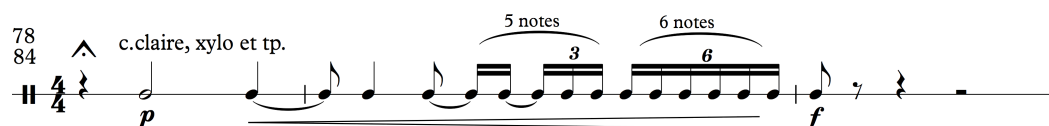
Tableau 13– *Lumière fossile, 2^e regard, structure formelle.*

B :	<u>1^e accélération de particules.</u>	Tr. solo et caisse cl. + xylo (mes. 78-79)
	<u>Le 1^{er} photon s'échappe.</u>	Cl. en mi ♭ Fragments de tierces (mes. 80-81)
	<u>Première trace de lumière.</u>	Cordes Progression harmonique (mes. 82-83)
	<u>Le 2^e photon s'échappe.</u>	Bsn. solo Fragments de tierces (mes. 83)
	<u>2^e accélération de particules et</u>	Tr. solo et caisse cl. + xylo (mes. 84-85)
	<u>4 photons s'échappent.</u>	1- fl. Solo 2- htb. solo 3,4- picc. & fl.2
	<u>Deuxième trace de lumière.</u>	Cordes Progression harmonique (mes. 86)
	<u>Un 5^e photon s'échappe.</u>	Cor solo Fragments de tierces (mes. 86-88)
	<u>Plusieurs photons s'échappent.</u>	Bois, célesta et cordes (mes. 89-91)
	<u>Troisième trace de lumière.</u>	Cordes accord (mes. 92)

Si nous observons ce phénomène cosmologique sous l'angle du très petit, nous en percevons sa nature mathématique et opérationnelle. À ce stade de l'œuvre, la partition cherche à exprimer ce qui se passe à un niveau infinitésimal et elle veut situer l'auditeur sur un point duquel il observe le phénomène dans sa nature atomique. L'univers se refroidissant, l'énergie dont dispose les particules de photon devient suffisante pour qu'elles puissent s'échapper de leur geôle. Je traduis ce phénomène dans ma partition par une formule rythmique qui va en s'accéléralant. Cela est paradoxal puisque à basse température, l'énergie cinétique diminue mais, pour le besoin de ma composition, j'accepte cette contradiction et mon interprétation musicale de la physique des particules! L'accéléralation rythmique est réalisée de deux façons : premièrement, je diminue progressivement la va-

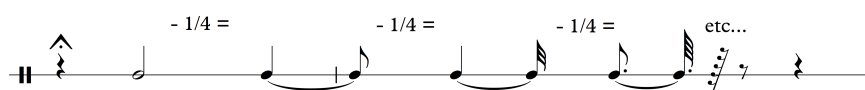
leur des notes successives écourtant par ce fait même la distance entre deux interventions et, deuxièmement, j'ajoute une note dans l'espace du dernier temps qui contient donc une note de plus que le temps précédent. Il y a donc sensation d'une accélération progressive⁶⁰ (fig. 48).

Figure 48 – *Lumière fossile*, Accélération des particules, mes. 78-79 et 84-85.



Les solistes : la clarinette en *mi b*, le basson, la flûte, le hautbois doublé partiellement par la seconde flûte et le piccolo et, finalement le premier cor, tiennent lieu et place des particules de photons qui s'échappent et s'éloignent du centre. La construction des fragments mélodiques donnés aux solistes est un développement de l'idée première dont j'ai fait usage dans la composition du deuxième thème de la première partie, thème joué par le 1^{er} violon solo⁶¹. Comme pour ce thème, je construis ces fragments autour de l'intervalle de tierce. La figure suivante détaille l'évasion des cinq premiers photons.

⁶⁰ Le procédé que j'applique est similaire au concept d'augmentation et diminution rythmique proposé par Olivier Messiaen à la différence que je ne systématise pas le ratio par lequel je diminue les valeurs rythmiques successives. Dans mon exemple, je soustraie des deux premières valeurs de note un croche, puis une double croche. Par la suite, j'ajoute une valeur de note au dernier temps qui contient cinq articulations de sorte que ce dernier temps en contient une de plus, sans égard à la valeur proportionnelle relative à la note précédente de cette note ajoutée. La technique propre à Olivier Messiaen donnerait ceci, en considérant que la première croche soustraite vaut le quart de la durée de la première blanche :



Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc et Cie Éditions musicales, 1956, p. 16.

⁶¹ Voir figure 42.

Figure 49 – *Lumière fossile*, évasion des photons, mes. 80, 83, 84 et 87.

The figure shows four staves of musical notation, each representing a different instrument and measure. The staves are labeled: 'cl. mi b mes. 80', 'basson mes. 83', 'flute 1 mes. 84', and 'cor solo mes. 87'. Each staff is marked with 'molto rubato'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'htb.' and 'flz.'. Below the notes, there are numerical values representing intervals: -4, +3, -4, -3, -3, +4, +4, +3, +3, +4, -3, (-5), -3, -3, +4, +3, -4, +3, -4, -3, -3, +4, +4, +3, +3, +4, -4, -3, -3, -4, +3, -4, +3, +3, +4, +3, -4, +3, +3, +4, +3. These numbers are placed below the notes, indicating the intervallic relationships between the notes.

Captés dans le continuum du temps et figés sur la pellicule, les photons laissent une trace de lumière. Dans la partition, ces traces prennent la forme de courtes progressions harmoniques. La première de celles-ci survient à la mesure 82. L'harmonie de cette progression est de nature intervallique, c'est-à-dire que je recherche de mouvements spécifiques de tierces ou sixtes entre certaines voix, l'harmonie finale est un comme un effet collatéral de ces mouvements internes. Le *si* à la voix supérieure est une note pédale.

Figure 50 – *Lumière fossile*, 1^e trace de lumière, mes. 82.

The figure shows three staves of musical notation for measure 82. The staves are labeled: '82', 'note pédale', and '82'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'htb.' and 'flz.'. Below the notes, there are numerical values representing intervals: +3, +4, +4, +8, +8, +4, +8, +9, +4, -3, -3. These numbers are placed below the notes, indicating the intervallic relationships between the notes.

La deuxième trace de lumière arrive à la mesure 86. Cette fois-ci, le *si* note pédale est doublé à la voix inférieure. Comme auparavant, les autres voix sont organisées en couples fonctionnant par intervalles de tierces (fig.51).

Figure 51 – *Lumière fossile*, 2^e trace de lumière, mes. 86.

The musical score is written for three staves in 4/4 time. Measure 86 is marked at the beginning. The top staff (treble clef) has a whole note G#4, with a dashed line and '8va' above it, and a '+3' interval marked. The middle staff (treble clef) has a whole note G#3, with a '+3' interval marked. The bottom staff (bass clef) has a whole note G#2, with a '+8' interval marked. In measure 87, the top staff has a whole note A#4, with a '+4' interval marked. The middle staff has a whole note A#3, with a '+4' interval marked. The bottom staff has a whole note A#2, with a '+3' interval marked. In measure 88, the top staff has a whole note B#4, with a '+4' interval marked. The middle staff has a whole note B#3, with a '+4' interval marked. The bottom staff has a whole note B#2, with a '+3' interval marked. In measure 89, the top staff has a whole note C#5, with a '+4' interval marked. The middle staff has a whole note C#4, with a '+4' interval marked. The bottom staff has a whole note C#3, with a '+4' interval marked. The label 'note pédale' is placed below the bottom staff in measure 86.

Ce deuxième regard du rayonnement cosmique, scientifique dans son esprit, se termine alors que d'autres photons s'échappent en laissant derrière eux une dernière trace de lumière mais, à la différence des fois précédentes, la mécanique en place introduit, de par le matériau musical utilisé, la troisième partie de l'œuvre⁶².

⁶² Benoit Groulx, *Lumière fossile*, partition orchestrale, mes. 89-92.

2.3 *Lumière fossile – 3^e regard*

Cette troisième partie est un scherzando. Elle est l'allégorie d'une danse, comme si cette aventure cosmique était l'amusement d'une intelligence créatrice nous offrant, pour le plaisir des yeux et de l'esprit, une chorégraphie finement agencée. Cette danse est celle des multiples particules de lumière représentées par la voix des instruments solistes qui résonnent à travers l'orchestre. Ces fragments mélodiques s'organisent autour d'un rythme insistant et d'une progression harmonique spécifique. Ces deux éléments, mélodique et harmonique, sont attirés ponctuellement vers différentes versions d'un accord polaire. Ce geste de polarisation se veut être une représentation imagée de la loi universelle de la gravitation, responsable de l'attraction mutuelle entre les corps célestes. Le tableau 8 détaille la structure formelle de ce troisième regard.

Tableau 14– *Lumière fossile, 3^e regard, structure formelle.*

C :	<u>La danse des photons.</u>	Basson Clarinette (s) Hautbois Flute Alti Cor anglais Violons 1 Trompette Tbn. Basse Violoncelles Violons 2 (mes. 93-109)
	Fragments mélodiques	
	Grand thème 1 ^{er} phrase	Cordes Violons 1 et 2 (mes. 110-113)
	Grand thème 1 ^{er} phrase (reprise)	Cordes + Violons 1 et 2 + alti tbn. et picc. (<i>tutti</i> partiel) (mes. 114-117)
	Grand thème 2 ^e phrase	Tutti (mes. 118-128)
Coda	<u>Mélange des thèmes</u> <u>Section A et B</u>	Mystérieux (mes. 129-148)

La danse des photons, qu'incarnent les fragments mélodiques qui s'enchaînent d'un soliste à l'autre, s'organise sur une trame harmonique et rythmique qui a, bien que je la conçoive comme une danse, l'apparence d'une marche. Cela est sans équivoque à la première exposition du grand

thème, alors que la métrique est à quatre temps de noires⁶³. À ce moment, le matériau harmonique est utilisé dans son entièreté, alors qu'aux mesures qui introduisent ce troisième regard, je n'y fais que partiellement allusion et je l'utilise librement. Le matériau harmonique consiste en deux strates superposées. Il y a d'une part, les dyades dont l'intervalle est soit une sixte majeure soit une sixte mineure (tierce majeure) et, d'autre part, une strate monodique qui consiste en une note pouvant donner à la dyade, soit le profil d'une triade majeure, soit le profil d'une triade mineure.

Figure 52 – *Lumière fossile*, matériau du plan rythmique et harmonique, Scherzando.

Figure 52 displays two musical staves. The top staff, labeled 'strate 1', shows a series of dyads (pairs of notes) labeled 'a' through 'k'. The bottom staff, labeled 'strate 2', shows a monodic line with rhythmic markings '1' and '2' below the notes.

Au début de ce mouvement, les harmonies sautillantes construites à partir de ces strates sont instrumentées aux violons et aux altos en *pizzicati* et doublées par les trompettes et trombone en sourdine. Un peu à la manière avec laquelle j'ai procédé dans la première partie de l'œuvre, je cherche à établir une certaine ambiguïté tonale⁶⁴. Pour y parvenir, je choisis dans la strate 2, soit la note 1, soit la note 2 de telle sorte que si une dyade de la strate 1 se répète à l'intérieur d'un espace assez court, la triade résultante diffère. La figure suivante illustre ce procédé :

Figure 53 – *Lumière fossile*, harmonie et fragments mélodiques, Scherzando, mes. 93-96.

Figure 53 shows musical notation for measures 93-96. It includes staves for 'cl.1', 'htb.1', 'bsn.1', 'tps.', and 'tbn. 1'. The notation includes various musical markings such as 'p', 'f', '3', and intervals like '+3', '-8', '-3', '+9', '+3', '-4', '+3', '+4', '+8', '+3'. The bottom staff is labeled 'strate 2' and shows a sequence of notes '1 1 2 2 2'.

⁶³ Benoit Groulx, *Lumière fossile*, partition orchestrale, mes. 110.

⁶⁴ Voir figure 41.

Les lettres sous les dyades de la strate 1 et les chiffres sous les notes de la strate 2 correspondent à l'étiquetage tel que proposé à la figure 52. Nous voyons que lorsque les dyades se répètent, j'alterne la note à ma disponibilité pour cette dyade (fig. 53, mes 95)⁶⁵. Comme je vise une utilisation concentrée du matériau, les cellules motiviques servant à la création des fragments mélodiques font elles-aussi usage de ces intervalles de tierce ou sixte mais je varie le discours en modifiant subtilement ces cellules. Par exemple, la version descendante du motif est modifiée progressivement au cours de ses trois itérations. À sa première apparition au basson, un *si* de passage s'insère entre la tierce [*do-la*]. Puis, cette note de passage est changée pour un *si b* lorsque cette même tierce revient à la fin de la mesure 95. Enfin, lorsque ce motif revient au hautbois, le *si b* de passage demeure mais la note d'arrivée est *la b* (fig. 53, htb.1, mes. 96).

Les harmonies et fragments mélodiques de cette première partie, avant l'arrivée du grand thème, ont une direction commune ; les accords polaires. Le fondements de ces accords est la quinte à vide [*do-sol*] et ils diffèrent au regard de la triade qui s'ajoute à cette quinte à vide. Enfin, une note commune appartenant ou non à la triade ajoutée densifie la structure de ces accords polaires. Voici ces accords polaires et leur position dans la partition⁶⁶.

Figure 54 – *Lumière fossile*, accords polaires, Scherzando, mes. 93-96.

accords polaires

Sol Si Mi min. Sol min. Do Sol Si Mi min.

note commune

(95.3) (97.3) (98.2) (100.2) (103.1) (105.3) (107.3) (108.2)

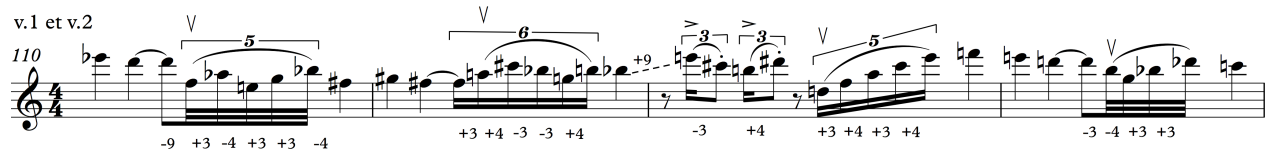
L'arrivée du grand thème, à la mesure 110 annonce la fin de la pièce. Sur un plan rythmique et harmonique faisant appel au matériau exposé à la fig. 52 et dans lequel les trompettes se chargent de la strate 1 pendant que les bassons et les altos s'occupent de la strate 2, les violons jouent le thème. Je l'ai écrit à l'oreille mais toujours avec l'objectif d'exposer des intervalles de tierces dont

⁶⁵ Ce dispositif pour générer la progression harmonique n'est pas rigoureux au point d'être systématisé sans qu'aucune licence à la méthode ne soit permise. Une analyse exhaustive de la partition révélera plus d'une entorse à la règle !

⁶⁶ Le premier chiffre indique le numéro de mesure, le chiffre d'après indique le temps de la mesure où se situe l'accord polaire.

la qualité mineure ou majeure est en alternance. Ce thème est une variation des fragments mélodiques utilisés pour l'évasion des photons précédemment illustrée (fig. 49). Il n'a aucun lien tonal avec l'harmonie qui lui est sous-jacente.

Figure 55 – *Lumière fossile*, grand thème, mes. 110-112.



Ce thème est repris intégralement tout de suite après mais, il est légèrement amplifié avec l'ajout des altos à l'octave inférieure et, cette fois-ci, les seconds violons jouent l'entièreté des cellules qui forment ce thème. L'ensemble est un tutti partiel qui prépare le grand tutti final⁶⁷. Ce climax orchestral est l'occasion de changer la nature harmonique du thème et, bien que son contour mélodique soit très similaire à celui des mesures précédentes, il s'analyse maintenant comme appartenant à un univers tonal. Nous nous rapprochons ainsi de l'atmosphère qui émanait du *premier regard*, celle empreinte d'un certain romantisme. Il en découle une harmonie teintée par le jeu des appoggiatures et l'utilisation de l'accord du VI^e degré abaissé. Le motif mélodique commence en fait avec la sensation que ce premier temps est une appoggiature, peut-être est-ce dû au fait que ce premier temps, fort par nature, soit harmonisé avec une structure d'accord très active et ayant le besoin de se résoudre⁶⁸.

Figure 56 – *Lumière fossile*, grand thème, mes. 118-119.

⁶⁷ Benoit Groulx, *Lumière fossile*, partition orchestrale, mes. 114-117.

⁶⁸ Je fais ici un parallèle avec mon analyse de la promenade de *Tableaux d'une Exposition*, voir fig. 1.

Fait suite à ce passage la conclusion de l'œuvre. Cette conclusion prend la forme d'une coda où sont juxtaposés deux thèmes précédemment exposés : le tout premier thème⁶⁹ que je modifie légèrement en enlevant les notes ornementales qui s'intercalaient entre les notes réelles et les fragments mélodiques du *deuxième regard*⁷⁰. À l'instar d'une exposition de fugue, ces fragments mélodiques font office de contre-sujet. Il y a trois entrées successives, la troisième est plus serrée. Voici deux figures illustrant la planification de la coda :

Figure 57 – *Lumière fossile*, 1^{er} thème, modification à la coda, mes. 130.

1^{er} thème: forme originale
5

1^{er} thème modifié: coda
130

Figure 58 – *Lumière fossile*, entrées canoniques du 1^{er} thème et contre sujet, mes. 130.

130

C. bsn. et Cbs.
sujet

Cl. en mi b
contre sujet

136

V.1, alti., cl.
sujet

Fl.
contre sujet

142

C. ang.
contre sujet

Queue du sujet

C. bsn.
sujet (entrée en canon)

⁶⁹ Voir fig. 40.

⁷⁰ Voir fig. 49.

Si le caractère de cette fin de pièce se veut mystérieux et éthéré, je voulais aussi laisser l'auditeur avec l'idée d'une luminosité omniprésente dans l'univers, comme si une gigantesque tapisserie lumineuse entourait notre chambre planétaire. L'utilisation des deux harpes, du célesta et des sons harmoniques aux premiers et seconds violons concourent à cet éclat. La dimension harmonique de ce passage est ce qui donne à l'ensemble cette atmosphère quasi mystique et, d'une certaine façon, elle résume l'œuvre en nous ramenant à son tout début où j'ai utilisé des accords qui se brodent les uns les autres. Ici, l'accord pilier est *sol b* majeur. Je le brode avec l'accord de *ré* mineur de façon très carré aux altos et aux violoncelles alors qu'aux harpes et célesta, le geste de broderie est complexifié de telle sorte que certaines notes, retenues ou anticipées, donne à la broderie un caractère d'appogiature, voire même une saveur poly-harmonique.

Figure 59 – *Lumière fossile*, broderies harmoniques mes. 129.

Harpe 1

129 (do# = ré b)

do# ret. fa app. éch.

la app.

Alti et vcs.
(Broderie harmonique)

Sol b maj. Ré min.

Ce passage fait en sorte qu'il est difficile pour l'auditeur de choisir quelle sera l'assise tonale sur laquelle ancrer son écoute. Il reconnaîtra les thèmes qui ont été exposés à différents moments de la pièce, il sentira le balancement entre divers pôles harmoniques comme une tendance générale de l'œuvre mais, il ne pourra pas asseoir son écoute sur une fondation solide et immuable. Cela était mon objectif car, à l'instar de l'astrophysique, il y a dans l'appropriation cognitive de *Lumière fossile*, ce balancement constant entre différentes positions d'analyse, ce qui est comparable en science au savoir du passé et celui modifié, au gré des avancées technologiques. Pour l'artiste, et c'est à travers ses yeux que j'ai voulu regarder le rayonnement cosmique, la beauté demeure, indépendante de l'angle théorique choisi pour expliquer l'univers. On ne peut qu'être ému par la beauté d'un ciel tapissé de réverbères.

Chapitre 3 — *Tennis Duet*

Illustration 7 – Arnold Schönberg (1874-1951), photographie⁷¹



Resource ID 3216_1393
Location : Baden-Baden, Germany, 1930
© Arnold Schönberg Center, Wien
Reproduit avec permission.

3.1 *Tennis Duet*, pour piano solo – La forme

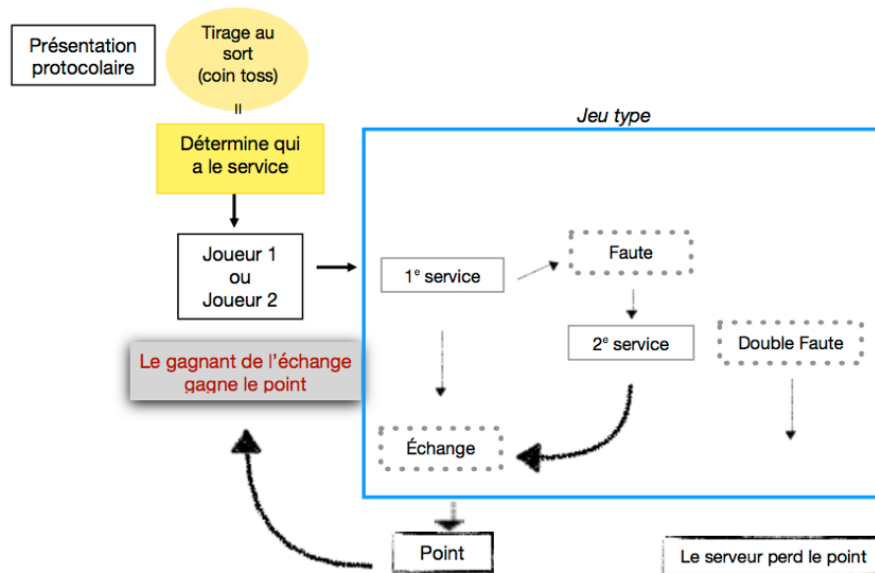
« Gershwin fut pour Schoenberg un excellent ami et un infatigable partenaire de tennis⁷² ». Ce fait historique de la vie de ces deux compositeurs et la passion du tennis que je partage avec eux sont à l’origine de cette pièce pour piano solo. Sa structure formelle est calquée sur un hypothétique jeu⁷³ dans une joute de tennis. Le déroulement d’un duel au tennis, autrement dit sa forme, se dessine au fil des coups et des points gagnés par l’un ou l’autre des adversaires. Le tableau suivant représente le déroulement d’un jeu standard (tableau 15).

⁷¹ Avec l’aimable autorisation du Centre Arnold Schoenberg à Vienne, qui m’a fourni une image haute résolution.

⁷² Arnold Schoenberg, *Le Style et l’Idée* [1950], Traduit de l’anglais par Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Chatel, 1977, p. 373.

⁷³ Une joute de tennis compte au minimum deux manches et une manche compte au minimum six jeux. Pour gagner un « jeu », il faut gagner 4 points au minimum et, pour gagner une joute, il faut gagner au moins six *jeux*.

Tableau 15 – Un « jeu » standard au tennis.

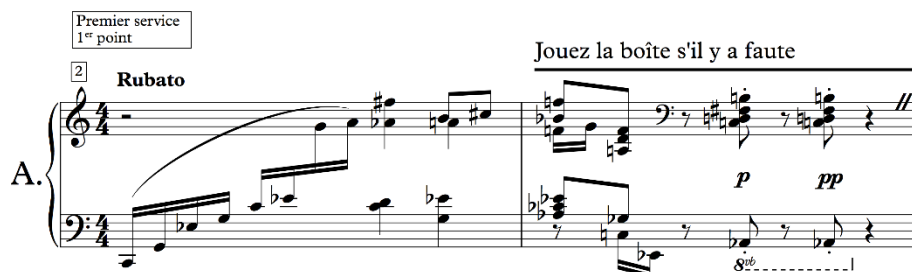


Si la forme d'une partie de tennis est déterminée en temps réel, j'ai, pour ma part, opté pour que la forme que prendra cette pièce pour piano solo soit prédéterminée. Ainsi, par tirage au sort et avant que le pianiste n'ait commencé à jouer, certaines options de coups ou de situations seront intégrées ou exclues de la pièce. Suite à cela, le pianiste joue une courte introduction de trois mesures, s'arrête au point d'orgue et tire au sort qui des deux joueurs, George Gershwin ou Arnold Schoenberg, sera au service pour le premier jeu. Comme la physionomie de base d'un jeu est façonnée au fil des coups spécifiques et situations de jeu, ce sont quelques-uns de ces coups et situations particulières qui sont pré déterminés d'entrée de jeu et qui donne à la pièce une forme malléable et pouvant être différente d'une fois à l'autre. Voici dans l'ordre, ces situations :

1. *La faute de service.* Il y a faute de service si, par exemple, la balle s'arrête dans le filet ou qu'elle tombe hors du carré de service réglementaire. Dans ce cas, le serveur a droit à un deuxième essai. Si il a été déterminé qu'il y aurait faute à la section [1^{er} service, 1^{er} point], le joueur au service, en l'occurrence le pianiste, devra jouer les mesures correspondantes au deuxième service avant de poursuivre à l'échange. Dans le cas où il n'y aurait pas de faute, le pianiste jouera les deux premières mesures du premier service tel quel et poursuivra directement à l'échange. D'un point de vue descriptif, la faute est représentée musicalement

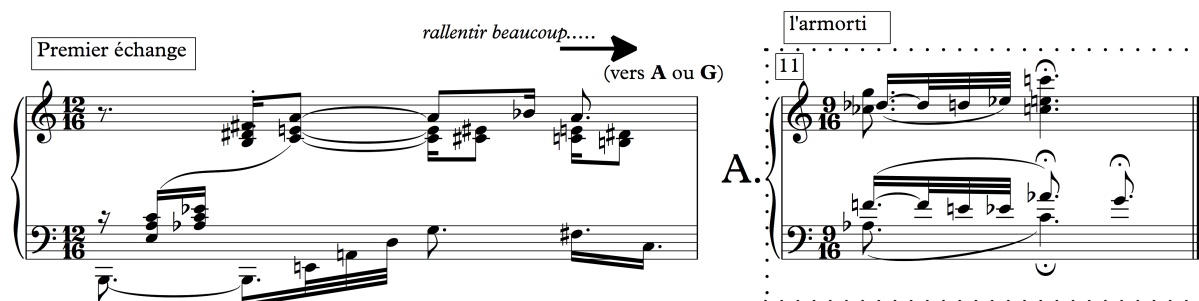
par les notes courtes, en perte d'énergie, et par une progression harmonique dont le sens linéaire est descendant. Cela illustre une balle de service qui frappe le filet. L'amplitude des rebonds et la vélocité de la balle diminueront progressivement.

Figure 60 – *Tennis Duet*, faute de service, [1^{er} service, 1^{er} point], mes. 1⁷⁴.



2. *L'amorti*. Un joueur peut enlever de façon drastique beaucoup d'énergie à une balle puis la retourner très près du filet. Il provoque ainsi un changement de rythme soudain et une montée au filet obligée chez son adversaire. Ce coup est intégré par défaut à la pièce et il a lieu lors du premier échange. En revanche, la variante possible est tributaire du joueur qui est au service. Le pianiste jouera la formulation [A] si Arnold Schoenberg est au service ou bien, il jouera la formulation [G] si George Gershwin est au service. Dans les deux cas, cet amorti a un rôle cadentiel et il termine l'échange. Au tennis, un amorti réussi met également fin à un échange.

Figure 61 – *Tennis Duet*, l'amorti, [1^{er} échange], mes. 11.



⁷⁴ L'exemple suivant implique que Arnold Schoenberg est au service. Il y a aussi option de faute lorsque George Gershwin est au service. Dans ce dernier cas, la grande portée sera libellée « G ».

3. *La récrimination.* Il peut arriver qu'un joueur porte en appel la décision d'un juge de ligne. Par exemple, supposons que le premier service est jugé hors ligne et que le joueur au service porte cette décision en appel. Si la récrimination lui est favorable, il a droit à un service de reprise. Dans ma pièce, s'il est déterminé qu'il y aura une récrimination, cette dernière aura lieu à la section [1^{er} service, 2^e point]. Le pianiste joue les mesures du [1^{er} service 2^e point] et, après avoir atteint la fin de la boîte [service 1], il joue les mesures de la [Récrimination]. Par la suite, il revient au service pour la boîte [reprise de service] et le deuxième échange peut maintenant avoir lieu⁷⁵.
4. *La pause médicale.* Un joueur peut demander un arrêt médical, soit pour soigner une blessure, soit à des fins tactiques, pour briser le rythme de l'autre joueur. Cette possibilité s'inscrit dans ma pièce après le troisième échange. Dans le cas où elle n'intègre pas la forme prédéterminée, le pianiste passe directement au [Service du 4^e point]⁷⁶ après avoir complété le troisième échange. Au contraire, si elle intègre la forme de l'œuvre, le pianiste jouera les mesures correspondantes à cette section avant de poursuivre au [Service du 4^e point].
5. *La volée.* Un joueur peut attaquer à partir du filet, limitant ainsi l'opposant à un nombre restreint de ripostes. Ce coup a lieu durant le quatrième échange et, à l'instar de l'amorti, le pianiste optera pour la formulation [A] ou [G] selon le joueur qui est au service. Dans ces deux cas, la mise en musique de cette volée ressemble à une cadence rompue car elle brise le rythme sans toutefois mettre fin à l'échange. Au tennis, ce coup exige un grand contrôle, une touche toute en douceur. Dans la partition, elle est donc dans une nuance *piano subito*.

Figure 62 – *Tennis Duet*, la volée, [4^e échange], mes. 2b, 2c.

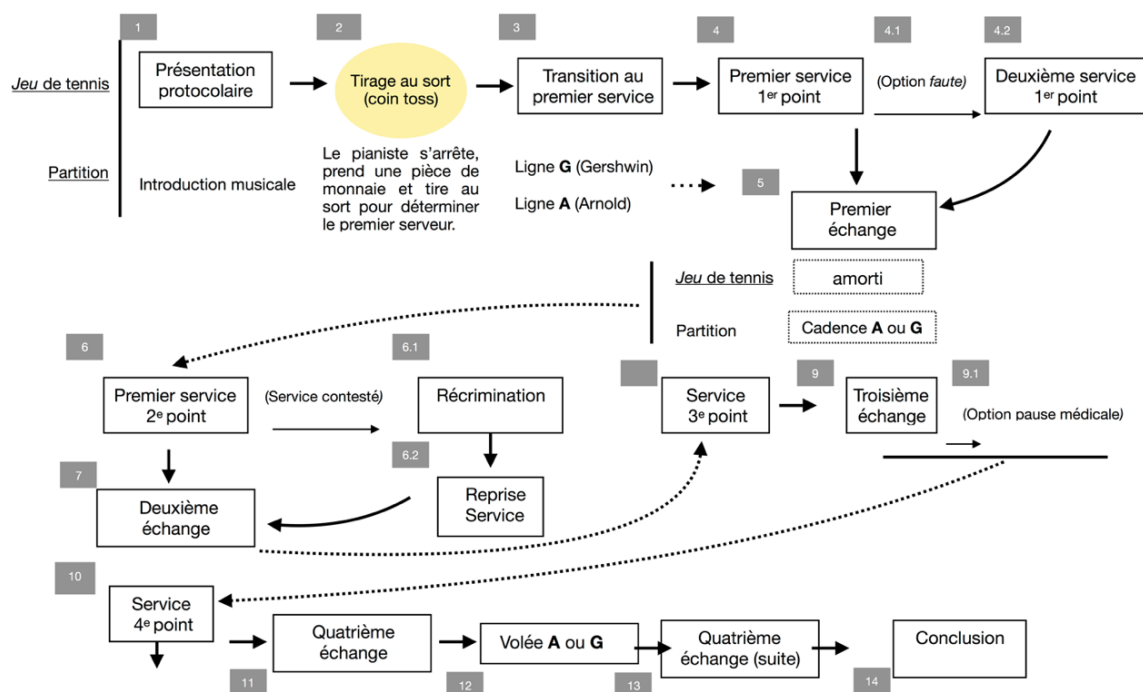
The figure displays musical notation for a section titled 'Tennis Duet', specifically the 'volée' (volley) section during the fourth exchange. It consists of three parts: a 'Quatrième échange' section with measure 1, and two alternative formulations for the 'volée' (A and G) with measures 2b and 2c. The notation is in treble and bass clefs, with dynamic markings like *mf* and *p sub.* (piano subito). The 'volée' section is marked with a double bar line and a 'volée' symbol.

⁷⁵ Benoit Groulx, *Tennis Duet*, partition complète, p. 3.

⁷⁶ Benoit Groulx, *Tennis Duet*, partition complète, p. 4.

Suite à cette volée, l'échange se poursuit normalement et nous amène à la conclusion de l'œuvre. Cette conclusion est une illustration musicale des deux joueurs qui retournent à leurs sièges. Ils boiront un peu d'eau et, après le changement de côté obligatoire, entameront un second jeu. Dans celui-ci, le service sera fait par le joueur qui ne l'avait pas précédemment. Le tableau suivant nous permet de voir quelles sont les formes possibles que peut prendre l'œuvre suite au tirage au sort du début.

Tableau 16 – *Tennis Duet*, structure formelle.



3.2 Tennis Duet – Analyse

Comme cette pièce oppose deux compositeurs dont les langages musicaux étaient très différents, j’ai voulu mettre en relief les univers sonores qui leur sont propres, comme il serait donné au spectateur d’un *match* de tennis d’apprécier le style de jeu unique à chacun des joueurs qui s’affrontent. Pour ce faire, les portées de service, identifiées [G] pour George et [A] pour Arnold, mettent en jeu certains idiomes d’écriture significatifs du joueur auquel elles sont associées. Nous aurons par exemple, lorsque Schoenberg est au service, soit un langage plus chromatique, soit un rythme harmonique plus rapide et parfois, une pensée d’écriture sérielle. Lorsque Gershwin sert, le langage se rapproche du *jazz* ou du *music-hall*. L’ornementation des harmonies est plus simple. Lors des échanges, l’écriture mélange les styles et peut avoir une physionomie qui penche d’un côté ou de l’autre et, comme au tennis, un des deux joueurs aura l’ascendant sur l’autre. Voici donc, dans l’ordre du déroulement de la pièce, l’analyse des différentes parties du jeu.

1) [Présentation protocolaire]. Au tennis, les joueurs s’avancent au filet et posent pour une prise de photo avec l’arbitre puis, par tirage au sort, le *coin toss*, est déterminé qui des deux joueurs sera au service.

Figure 63 – *Tennis Duet*, [Présentation protocolaire].

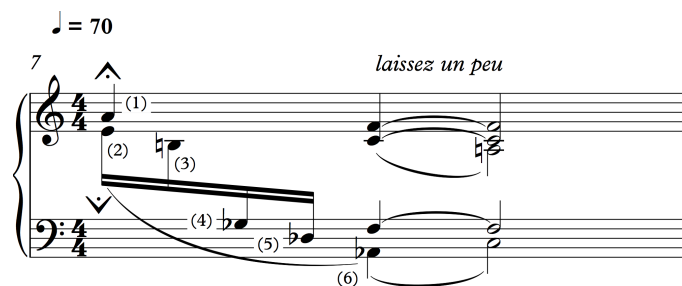
The musical score for 'Tennis Duet' (Présentation protocolaire) is presented for Piano in 4/4 time. It features three systems of music. The first system, labeled 'Monsieur Gershwin' and 'Monsieur Schoenberg', includes 'triades aug.' (augmented triads) and a '3' measure. The second system, labeled 'Gershwin gagne le service' and 'Schoenberg gagne le service', includes a '4' measure. The third system, labeled 'MI -> DO', includes a '5' measure. Above the first system, three scales are shown: 'Gamme blues (do)', 'Gamme par tons entiers (2 transpositions)', and 'Gamme blues (fa)'. The piano part includes dynamics like 'mp' and 'MI -> DO'.

L’harmonie qui introduit Gershwin fait usage de la gamme *blues* de *do*. Le *mi b* prend la syntaxe de *ré #* et a le rôle d’une appoggiature. La descente chromatique de la seconde mesure tient lieu d’introduction à Arnold Schoenberg. Elle est harmonisée en triades augmentées sur deux strates qui bougent en mouvements contraires. Dans son traité d’harmonie, *Theory of Harmony*,

Arnold Schoenberg qualifie ce type d'accord de « vagrant chord⁷⁷ ». La symétrie intervallique de cet accord, comme par ailleurs la symétrie présente dans l'accord diminué ou la gamme par ton, lui confère une forme d'ambiguïté sonore vis-à-vis de son appartenance à une zone tonale spécifique. Sa nature vagabonde rend possible de multiples options de mouvements harmoniques. Dans ce passage de *Tennis Duet*, l'utilisation de ces accords augmentés bougeant de façon chromatique génère, dans l'axe vertical, les notes de la gamme par ton dans ses deux transpositions possibles. Ceci n'est pas sans rappeler un passage de *Pelleas und Melisande*⁷⁸ d'Arnold Schoenberg, passage duquel je me suis librement inspiré. Suite à la présentation des deux joueurs et selon le résultat du tirage au sort, le lien menant au [1^{er} service, 1^{er} point] sera, soit à la *Gershwin* avec des gestes de fondamentales en cycle de quintes [*si b - mi b - fa*] et une harmonie structurée autour de la gamme *blues* de *fa* ou, soit à la *Schoenberg* avec une physionomie plus proche de l'esthétique musicale du romantisme et post-romantisme allemand, esthétique reconnaissable entre autres choses par l'utilisation de l'accord de sixte augmentée à la quatrième mesure et, de façon générale, par une écriture de conception plus contrapuntique. Par exemple, la mesure 7 de la ligne [A] est représentative du langage pré-sériel de Schoenberg. Ce geste descendant en quarts justes est, selon René Leibowitz, une invention harmonique révolutionnaire apparaissant pour la première fois dans la *symphonie de chambre op.9*.

« In addition, the work displays a new purely harmonic invention, the six-ton chord made up of successive fourths, which gives rise to an analogous melodic figure. [...] With the *Kammersymphonie*, Schoenberg enters upon a new phase of polyphonic evolution⁷⁹ ».

Figure 64 – *Tennis Duet*, harmonie de six notes en quartes, [Présentation protocolaire], mes. 7.



⁷⁷ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony* [1910], translated by Roy E. Carter, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 238-241.

⁷⁸ Arnold Schoenberg, *Pelleas und Melisande* [1920] complete score, Vienna, Universal Edition, no.3371, reprinted, Dover Publications, 1994. p. 52, chiffre de répétition 31, mes. 5.

⁷⁹ René Leibowitz, *Schoenberg and His School : The contemporary stage of the language of music*, New York, Da Capo Press, 1949, p. 65.

Dans la figure précédente, la résolution sur un accord de *fa* mineur en position de sixte au deuxième temps de la mesure permet, en plus de poursuivre le geste en quarts descendantes des cinq premières notes, de résoudre l'harmonie tel que suggéré par Schoenberg.⁸⁰

2) [1^{er} service, 1^{er} point]. Bien que l'écriture soit relativement riche aux lignes [G] et [A], cette dernière a un rythme harmonique beaucoup plus rapide, caractéristique typique de l'écriture tonale de Schoenberg. On peut donc, si ce n'est que par l'apparence graphique de ces services, distinguer les deux protagonistes de ce *match*. L'harmonie plus complexe chez Schoenberg est aussi évocatrice d'un service qui donne à la balle beaucoup plus d'effet au rebond et, transposé dans le monde musical, un effet de surprise harmonique accentué.

Figure 65 – *Tennis Duet*, services comparés, [1^{er} service, 1^{er} point], mes. 1.

3) [1^{er} échange]. La métrique changeante de cet échange évoque le rythme parfois saccadé et changeant d'un échange au tennis. La mélodie se déplace sur deux paliers de l'harmonie ; de la voix supérieure, elle passe à la basse. Dans ce parcours, elle sera identifiée soit à Gershwin, soit à Schoenberg. De plus, cette mélodie entretient une relation particulière avec la partie d'accompagnement, ce couple mélodie-harmonie illustre un coup d'attaque paré par un coup défensif. En termes musicaux, cela correspond au concept de question-réponse (fig. 66).

⁸⁰ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, translated by Roy E. Carter, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1983 p. 403.

Figure 66 – *Tennis Duet*, [1^{er} échange], mes. 4.

Le contour mélodique de la partie principale, à la voix supérieure au début et à la basse par la suite, suggère à sa première itération le mode pentatonique de *fa*. Gershwin a utilisé ce mode dans plusieurs de ses pièces, il le fit par exemple dans sa pièce *I Got Rhythm*⁸¹. Je détermine donc que c'est ce dernier qui porte le premier un coup d'attaque. La réponse de Schoenberg, avec l'accord de *sol* mineur brodé par la note *fa*, est tout à fait conventionnelle (fig. 66, mes. 4). Le jeu se corse au passage suivant. Ici, la partie principale, maintenant à la basse, a un contour chromatique dans sa première itération et, lorsqu'elle revient à la mesure suivante, un dessin en quarts justes successives. À ce moment de la musique, Schoenberg est en mode attaque! Gershwin répond par des triades dont la progression est non fonctionnelle (fig. 66, mes. 9 et 10). J'aimerais aussi souligner que les deux dernières notes de basse de ce passage, le *fa* # et le *do*, s'inscrivent dans le geste en quarts : [*fa*#-*si*-*mi*-*la*-*ré*-*sol*-*do*] et que ce *do*, neuvième abaissée de l'accord de septième de dominante est, selon René Leibowitz, une autre innovation de Schoenberg introduite dans sa *Nuit Transfigurée*.

« However, Schoenberg seizes upon this acquisition, the ninth chord, and consciously decides to draw all possible consequences from it. In other words, this chord will appear, in his music, not only in root position but also in all possible inversions⁸² ».

4) [L'amorti]. Ce coup met fin au premier échange et il correspond, en termes musicaux, à la cadence finale de cette section. Celle-ci se réalise, pour un joueur comme pour l'autre, dans l'espace

⁸¹ À l'origine composée pour la comédie musicale *Treasure Girl*, la pièce *I got Rhythm* de George Gershwin sur un texte de Ira Gershwin est devenue à partir de 1930 un succès commercial mondial.

⁸² René Leibowitz, *Schoenberg and His School : The contemporary stage of the language of music*, New York, Da Capo Press, 1949, p. 48.

A.

G.

Premier service
 2^e point
 1 **Dramatique** ♩ = 82

service 1 (contesté, allez à la récrimination)

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked 'Dramatique' with a tempo of ♩ = 82. It is in B-flat major (two flats) and consists of two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The first system includes a 'note pédale' (pedal note) in the bass staff, marked 'f' (forte). The second system includes a 'note pédale' in the bass staff, marked 'f' (forte). The score includes various musical notations such as chords, single notes, and dynamic markings like 'f' and 'dim.' (diminuendo).

⁸³ Benoit Groulx, *Tennis Duet*, partition complète, p. 5.

vocation de ce *la b*, maintenant mélodique; il nous conduit, à la dernière blanche de la mesure 2, sur un *si b*, fondamentale d'un accord augmenté dont la nature est, nous l'avons vu précédemment, vagabonde. Par ailleurs, l'arpège au début de cette mesure, [*la b - mi b - la b - ré*], lorsqu'analysé en tenant compte de la dyade jouée à la main droite, [*sol - si*], esquisse lui aussi deux accords vagabonds : le premier étant l'accord diminué [*sol# (la b) - si - ré*], le second étant l'accord augmenté [*mi b - sol - si*]. Ces deux accords ont une fonction d'appogiature de l'accord de *sol* et n'en diffèrent que par une note chacun, le *la b* et le *mi b*. Ce service a chez Gershwin un tout autre aspect. J'y cite pour la première fois la tête du thème *I got rhythm*. Cette citation reviendra à différents moments de la pièce. Le dessin de ce fragment mélodique utilise les notes de *mi b* pentatonique bien que l'harmonie sur laquelle elle repose soit chromatique. Je veux, dans cette alliance mélodie-harmonie, soulever un aspect de la personnalité de Gershwin, à savoir l'admiration qu'il vouait aux compositeurs classiques en plus de son désir persistant d'étudier avec quelques-uns d'entre eux : « Predictably, he saw Schoenberg not just as a tennis partner but as a potential composition teacher. The old compulsion to study with somebody notable, preferably with European credentials, had not subsided⁸⁴ ».

Figure 69 – *Tennis Duet*, ligne[G], [1^{er} service, 2^e point], mes. 1.

Figure 69 shows a musical score for the first service, second point of the 'Tennis Duet' by George Gershwin, line G. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with a 'Léger' tempo marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes a key signature change to B-flat major for the second point. The bass line is marked with 'mf' and 'mp' dynamics. The score includes a key signature change to B-flat major for the second point. The bass line is marked with 'mf' and 'mp' dynamics. The score includes a key signature change to B-flat major for the second point. The bass line is marked with 'mf' and 'mp' dynamics.

Dans la figure précédente, l'analyse de la progression harmonique met en relief, abstraction faite du décor, sa simplicité fondamentale. Nous avons, par mouvements en quarts justes des basses : [V/IV - IV - b VII - I], ce qui est tout à fait typique du *jazz* et de la musique populaire que pratiquait Gershwin.

⁸⁴ Rodney Greenberg, *George Gershwin*, [1998], Phaidon Press Limited, London, 2008, p. 202.

6) [La Récrimination]. Par nature, la récrimination est affaire de point de vue ; je vois une chose, l'autre en a une perception différente, je conteste! La progression harmonique de cette section est conçue pour illustrer ce point. Sa structure consiste en deux périodes de trois mesures chacune, avec à la fin une septième mesure ajoutée qui est de nature cadentielle. Deux accords alternent dans la portée inférieure. L'accord A : [si b - mi b - la] et l'accord B : [do - mi - sol]. Dans la portée supérieure, il y a deux cycles de huit dyades successives que je libelle (1) à (8). L'organisation rythmique de ces dyades est isométrique dans les deux périodes alors que dans la portée du bas, l'alternance des triades est modifiée rythmiquement dans la deuxième période. Cela crée un effet de déphasage et produit une variante harmonique entre les deux périodes lorsque nous analysons les accords composites. Si je reviens au sous-texte musical, c'est-à-dire au décalage de point de vue, il y a donc ici une correspondance avec l'harmonie changeante de ce passage bien que, le matériau reste inchangé.

Figure 70 – *Tennis Duet*, [Récrimination], mes. 1-7.

Figure 70 shows the musical score for the section 'Récrimination' from 'Tennis Duet', measures 1-7. The score is in G minor (two flats) and 4/4 time. It features a piano (*mp*) dynamic. The first period (measures 1-6) consists of two measures of dyads (1-8) in the upper staff and alternating triads A and B in the lower staff. The second period (measures 7-12) also features dyads (1-8) in the upper staff, but the lower staff shows a more complex sequence of triads A and B, with some measures marked with an asterisk (*) indicating a phase shift. The piece ends with a cadence in measure 12. A tempo marking 'rallentir beaucoup...' is placed above the second period. A note at the bottom states: '* Les lignes en pointillé indiquent les accords décalés par rapport à la première période.'

7) [Deuxième échange]. Lorsqu'un joueur dicte l'échange, il en contrôle l'issue et, comme dans une partie d'échecs, il planifie d'avance la suite de ses coups. Pour rendre cette idée dans le contexte de la composition musicale, j'utilise la technique sérielle au deuxième échange. La série de douze sons est la suivante : [si b - mi b - fa - do - ré -fa# -sol# - mi - la - si - sol - do#]. La première note de la série, le si b, est jouée au début et maintenue tout du long, comme une résonance sympathique. Il ne sera réattaqué qu'à la toute fin (fig. 71).

Figure 71 – *Tennis Duet*, [2^e échange].

Deuxième échange

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (pédale)

mf espr.

sost. ped. jusqu'à la fin

8^{eb}

RO₁₀ →

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2

répétition (2)

p

12

2 3 4 6 7 10 11

O →

séréalisation de l'harmonie

répétition (8,9,10)

15 Plus lent

4 5 11 4 5 11

2 3 10 12 2 3 10 12

mp

6 7 8 6 7 8

laissez

répétition (8,9,11,12)

(1)

Au début de ce passage, j'utilise, à la voix supérieure, la série dans sa forme originale⁸⁵. À ce moment, la progression harmonique n'est pas sérielle mais elle fait grand usage d'accords « vagabonds ». Lorsque la série est complétée, à la fin de la mesure 5, son douzième terme est retenu et devient note pédale jusqu'à ne soit entamer, à la fin de la mesure 8, la série dans sa forme récurrente. L'harmonie demeure non sérielle. Deux mesures plus loin, à la mesure 10, la voix de basse entame la série dans sa forme originale. Il y a donc, à partir de ce moment, deux versions de la série en simultané. De surcroît, l'harmonie devient progressivement sérielle à partir de la mesure 11. À partir de la mesure 15, une seule représentation de la série, sa forme originale, se retrouve dans les deux portées (fig. 71).

8) [Service 3^e point]. Au tennis, le service a quelque chose qui s'apparente à une chorégraphie; il peut être fluide et tout d'un geste ou bien, il peut être brisé, comme morcelé en étapes. La hauteur du lancer de balle varie aussi d'un joueur à l'autre; chez l'un, le corps peut être compact alors que

⁸⁵ Pour les besoins de l'analyse sérielle, la note *do* = 0, donc *si* *b* = 10. La forme originale de la série sera donc indiquée par O₁₀ → et la forme récurrente de la série originale est indiquée par RO₁₀. →. Les chiffres en haut des notes correspondent à leur position ordonnée dans la forme sérielle en vigueur.

chez l'autre l'étirement aura plus d'amplitude, donnant au corps l'impression qu'il se disloque. C'est ce dernier aspect que j'imagine au troisième service. Pour Gershwin, l'organisation harmonique est compacte et le style d'écriture s'apparente à l'harmonisation en bloque représentative d'une section de saxophones dans un *big band*. La chorégraphie de service est plus décousue chez Schoenberg, l'amplitude du registre mélodique en témoigne. Je présume ici que Schoenberg avait un lancer de balle plus haut et un service plus réfléchi, alors que chez Gershwin, je suppose qu'il servait de façon plus instinctive et, avec un certain *swing*!

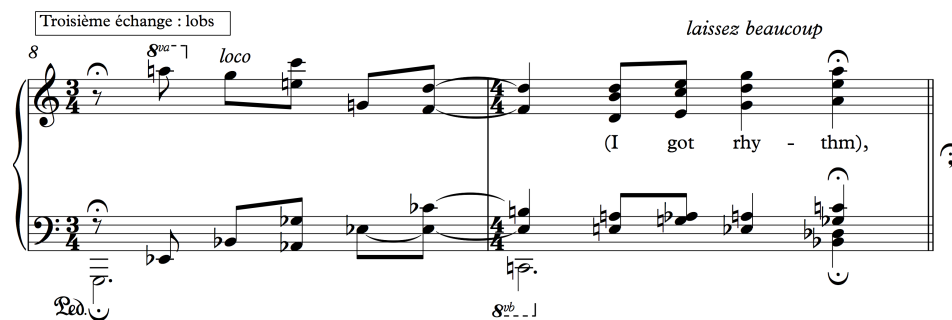
Figure 72 – *Tennis Duet*, [Service 3^e point].

9) [3^e échange]. Au cours d'un échange, il peut advenir que nous soyons pris dans nos derniers retranchements, à bout de ressources. Il y a un coup de nature défensive qui peut nous aider à nous sortir de cette fâcheuse situation; le *lob*. La musique de ce troisième échange met ce coup au centre de l'action en intégrant d'une part, des points d'orgue qui, comme pour la balle suspendue une fraction de seconde avant qu'elle n'amorce sa descente, mettent en suspens le rythme du jeu. Il y a aussi, d'autre part, la courbe des lignes qui, en passant d'une portée à l'autre, nous rappelle celle d'un arc en voûte. Cela ressemble au tracé de la balle lorsque frappée en *lob*.

Figure 73 – *Tennis Duet*, [3^e échange, *lobs*].

À la fin de ce troisième échange, je cite pour une seconde fois *I got rhythm*. La spécificité de cette fin de passage est que dans la main droite, là où se trouve la citation, il n'y a que les notes blanches du piano qui sont utilisées alors qu'à la main gauche, on trouve toutes les notes noires du clavier.

Figure 74 – *Tennis Duet*, [3^e échange : lobs], mes. 8-9.



10) [Pause médicale]. Ce passage illustre les deux joueurs qui retournent à leur chaise, l'un d'entre eux pour y subir un traitement médical. Ce déplacement des joueurs, en sens contraire de leur entrée sur le terrain pour la présentation protocolaire, est en quelque sorte une variante dans leur gestuelle par rapport à l'air de jeu qui elle est fixe. Pour cette raison, la musique de cette section utilise le matériau de l'introduction, en le variant légèrement⁸⁶.

11) [Service 4^e point]. Pour le service d'Arnold, j'ai utilisé la série dodécaphonique de la *valse* de son *opus 23*. Deux formes sont utilisées de façon simultanée : La forme originale (O_1), qui se lit comme suit : [do# - la - si - sol - la b - fa# - si b - ré - mi - mi b - do - fa] et la forme récurrente de l'inversion à la transposition 10 (RI_{10}) : [fa# - si - la b - sol - la - do# - fa - mi b - mi - do - ré - si b]. La forme originale est segmentée en quatre segments de trois notes (A, B, C, D). Un segment peut être joué de façon récurrente ou dans le désordre. J'ai organisé le discours pour faire en sorte qu'une note puisse combler sa position ordonnée dans deux versions de la série en même temps, évitant ainsi les unissons successifs. Il peut aussi y avoir répétition de note, jusqu'à ce que la prochaine note dans l'ordre sériel arrive (fig. 75).

⁸⁶ Benoit Groulx, *Tennis Duet*, partition complète, p. 4.

Figure 75 – *Tennis Duet*, ligne[A], [Service, 4^e point].

Le service de Gershwin utilise la même série mais cette fois-ci, elle est divisée en deux segments de six notes. La première mesure fait usage du segment A et la série est complétée à la deuxième mesure avec les notes du segment B. La tête du thème fait allusion à une autre pièce de Gershwin, *Summertime*⁸⁷.

Figure 76 – *Tennis Duet*, ligne[G], [Service, 4^e point].

12) [4^e échange]. Le quatrième échange a la saveur d'un *ragtime*, musique que connaissait bien George Gershwin. Dans la biographie qu'il consacre à ce compositeur, Franck Médioni écrit : « George Gershwin est aussi un enfant du *ragtime*, une des musiques, sinon *la* musique qui annonce le jazz ⁸⁸ ». Bien que l'harmonie de cet échange soit dans une large part « *Gershwinique* », c'est le rythme typique du *ragtime*, le rythme du *cakewalk*, qui est sa signature principale. Ce rythme

⁸⁷ Musique composée en 1935 sur un texte de DuBose Heyward pour l'opéra en trois actes *Porgy and Bess*.

⁸⁸ Frank Médioni, *George Gershwin*, Paris, Éditions Gallimard, 2014, p.43.

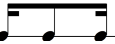
syncopé dont la figure de base est :  ⁸⁹ prend, dans ma musique, la forme de la figuration (croche - noire - croche) ou de triplets syncopés. Cet échange contient de plus une option de jeu, la volée. Si elle est prédéterminée suite au tirage au sort du début, la mesure 2b ou 2c sera jouée. Cela aura l'effet d'une demi-cadence qui brise l'élan de façon temporaire⁹⁰. Pour le reste, cet échange est l'occasion pour Gershwin de prendre l'ascendant sur Schoenberg. Le langage est tout, sauf « viennois », exception faite peut-être du passage à la mesure 27 où je fais allusion pour une troisième fois au thème de *I got rhythm* mais cette fois-ci, la ligne mélodique est chromatisée de telle sorte que sa sonorité pentatonique est évacuée et, de surcroît, l'harmonie de ces quatre mesures est relativement chromatique. Ce passage pourrait correspondre à l'influence artistique que Schoenberg a eue sur son jeune adversaire. En bon joueur, Gershwin lui rend hommage!

Figure 77 – *Tennis Duet*, [4^e échange, fin], mes. 27-30.

Quatrième échange

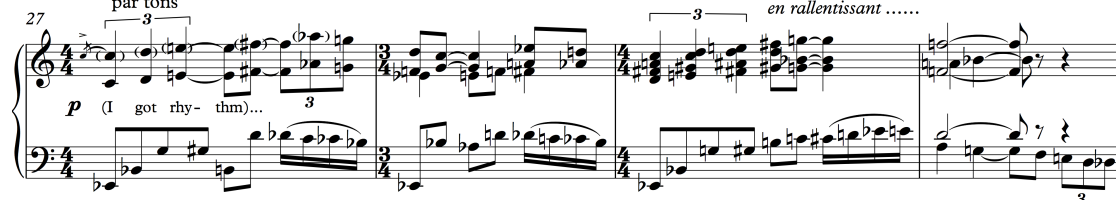
Lyrique et rubato

♩ = 68

27 par tons 3

p (I got rhy- thm)... 3

3 en rallentissant



13) [Fin du premier jeu]. À la fin du jeu, les joueurs retournent brièvement à leur siège pour s'hydrater avant de poursuivre la rencontre. Il y aura échange de service, c'est-à-dire que le joueur qui recevait les services au jeu précédent est maintenant serveur. Cette courte section est une coda et reprends en la variant, comme il est d'usage dans une coda, la musique de l'introduction. Ce choix formel s'explique par le fait que, comme lors de la présentation protocolaire ou de la pause médicale, section qui par ailleurs est elle aussi une variante de l'intro, le déplacement des joueurs sur le terrain n'est pas en lien avec un coup spécifique. Il consiste plutôt en un déplacement obligé ou, dit autrement, générique. En cela, la musique associée à ces parties du jeu se rapproche en effet de

⁸⁹ Philippe Michel, « Les rythmes du Ragtime : une analyse », *Musurgia*, vol. 9, n° 3/4, 2002, (<http://www.jstor.com/stable/40591261>), pp.43-54, consulté le 7 juillet 2020.

⁹⁰ Voir figure 62.

l'idée d'une musique de générique de film. Cette dernière reviendra à des moments forts du film mais surtout elle sera reprise lorsque les crédits déroulent à la toute fin de la projection⁹¹.

Bien que cette pièce ne met en scène qu'un seul jeu, il serait intéressant d'envisager une manche complète. Plusieurs types de coups pourraient ainsi s'ajouter à l'arsenal de chacun des joueurs mais aussi, les langages musicaux pourraient tenir compte de façon plus exhaustive de l'évolution stylistique des compositeurs qui s'affrontent. À cet effet, d'autres compositeurs affectionnaient ce sport : Maurice Ravel, Claude Debussy, Benjamin Britten et Serge Prokofiev pour ne nommer que ceux-ci⁹². La composition d'une pièce pour piano illustrant une partie en double pourrait aussi s'avérer fort amusante. Nous n'avaons qu'à penser, par exemple, à ces duos improbables : Ravel-Schoenberg qui affrontent Britten -Prokofiev!

⁹¹ Benoit Groulx, *Tennis Duet*, partition complète, [Fin du jeu, les deux joueurs retournent à leur siège], p. 6.

⁹² Aliette de Laleu, *Tennis et musique classique : une longue histoire d'amour*, France musique, (<https://www.francemusique.fr/musique-classique/tennis-et-musique-classique-une-longue-histoire-d-amour-35147>) consulté le 10 septembre 2020.

Conclusion

Mon passage à la maîtrise de l'université de Montréal en composition et création sonore aura été comme une bouffée d'air frais dans mon parcours de compositeur. Comme je l'ai mentionné en introduction, je voulais prendre le temps d'écrire de la musique selon des termes plus personnels. Comme la musique au cinéma, monde qui m'est plus familier, est surtout utilisée en tant que support narratif, d'envisager sa composition sous d'autres angles lors de la mise en musique d'illustrations statiques aura été l'occasion d'expérimenter avec des langages et techniques d'écriture variés dont la justification repose sur des paramètres peu ou pas considérés en musique de film. Plus important encore aura été l'écriture du mémoire en tant que tel. J'ose dire que cela fût un défi et, si l'on me pardonne ce pléonasme, un double défi! D'une part, la rédaction selon les normes universitaires exige d'un néophyte comme moi beaucoup d'humilité et de concentration ; avec l'âge, la première croît et la seconde décroît! D'autre part, parler de ma propre musique ne me vient pas naturellement. L'analyse de mes œuvres aura été très bénéfique en ce que j'ai été à même de reconnaître certains aspects de mon style en plus d'envisager plus clairement quelques avenues d'exploration et d'émancipation.

J'ai voulu composer dans le contexte d'une démarche académique et, pour faire métaphore avec le sujet de ce mémoire, je réalise qu'il y a chez moi un bien-être avec l'idée de peindre des sons à l'intérieur de ce cadre! Conséquemment à cette réalisation, j'aimerais poursuivre cette démarche et entreprendre des études doctorales. Par le passé, j'ai occulté un aspect de ma personnalité, soit le goût de la recherche. En réhabilitant cette dimension de mon caractère, je donne à l'intellect la permission de participer, de pair avec l'instinct, à la création. Bien à tort, j'ai longtemps cru que cette dualité était inconciliable. Je pense que cette partie réhabilitée de moi-même permettra à ma musique de se libérer du connu, le mien à tout le moins.

Bibliographie

- Adler, Samuel, *The Study of Orchestration : Second Edition*, New York, W.W. Norton and Company, 1989.
- Adorno, Theodor W., *Mahler : une physionomie musicale* [1960], Les Éditions de Minuit, Paris, 1976.
- Calvocoressi, Michel D., *Mussorgsky : The master musicians series* [1946], complete and revised by Gerald Abraham, London, J M Dent & Sons Ltd, 1974.
- Châtelet, Albert, « Le Post - Impressionnisme », dans Albert Châtelet et Bernard-Philippe Groslier (éd.), *L'histoire de l'art*, Paris, Larousse, 1995, p. 702- 712.
- Cope, David, *Techniques of the Contemporary Composer*, Schirmer Thomson learning, 1997.
- Delamont, Gordon, *Modern Harmonic Technique : Volume I, The Elements of Harmony*, Delevan NY, Kendor Music, 1965.
- Gombrich, Ernst Hans Josef, *Histoire de l'art* [1950], traduit de l'anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, seizième édition française, 1997.
- Greenberg, Rodney, *George Gershwin* [1998], Phaidon Press Limited, London, 2008.
- Grichka, Igor et Bogdanov, *Le Mystère du Satellite Planck : Qu'y avait-il avant le Big Bang*, Paris, Groupe Eyrolles, 2013.
- Johnson, Timothy A., « Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: A Hierarchical Approach », *Journal of Music Theory*, vol. 37, n° 1, 1993, p. 117-156.
- Leibowitz, René, *Schoenberg and His School : The contemporary stage of the language of music*, New York, Da Capo Press, 1949.
- Malhaire, Philippe, *Polytonalité : des origines au début du XXI^e siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle* [2011], Paris, L'Harmattan, 2013.
- Massin, Jean & Brigitte (éd.), *Histoire de la Musique Occidentale* [1983], (Paris), Fayard : Les indispensables de la musique, 1985.
- Médioni, Frank, *George Gershwin*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.
- Messiaen, Olivier , *Tehnique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc et C^{ie} Éditions musicales, 1956.
- Michel, Philippe, « Les rythmes du Ragtime : une analyse », *Musurgia*, vol. 9, n° 3/4, 2002, <http://www.jstor.com/stable/40591261>, pp.43-54, consulté le 7 juillet 2020.
- Michels, Ulrich, *Guide Illustré de la Musique Vol.1* [1977], Traduit de l'allemand par Jean Gribenski et Gilles Léothaud, (Paris), Fayard : Les indispensables de la musique, 1988.
- Moussorgsky, Modeste Petrovich, *Pictures at an Exhibition*, Moussorgsky – Ravel Pictures at an Exhibition, Full orchestral score, London, Boosey & Hawkes, 1929.
- Persichetti, Vincent, *Twentieth-Century Harmony : Creative Aspects and Practice*, New York, W.W Norton & Company, 1961.
- Russ, Michael, *Musorgsky Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Schoenberg, Arnold, *Le Style et l'Idée* [1950], traduit de l'anglais par Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Chatel, 1977.
- Schoenberg, Arnold, *Theory of Harmony* [1910], translated by Roy E. Carter, Berkeley, University of California Press, 1983.
- Schoenberg, Arnold, *Pelleas und Melisande* [1920] complete score, Vienna, Universal Edition, no.3371, reprinted, Dover Publications, 1994.

Discographie

Moussorgski, Modest, *Tableaux d'une exposition*, (orchestration de Maurice Ravel), enregistré en 1993, Emmanuel Krivine (chef d'orchestre), 1 disque compact, Denon, co-78929, 1995.

Mussorgsky, Modest, *Pictures at an exhibition*, enregistré en 1995, Ivo Pogorelich (pianiste), 1 disque compact, Deutsche Grammophon, 437 393-2, 1997